

تزفيطان طودوروف

الشعرية

مع مقدمة لتي حمر به المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزية

ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة



المعرفة الأدبية

نا طاقية للتق

— إصدارات —

دار توبقال للنشر

توزع في

البلاد العربية

— وأروبا —

دار توبقال للنشر

شارع محمد الصغير الطيبي، راسخ، محطة المطار

بلاطير، الدار البيضاء 05 - المغرب

الطبعة : 24.06.05/47

تزفيطان طودوروف

الشعرية

ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة

دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار

ص.ب. 2105 - بلقدير - الدار البيضاء 05

المغرب

تمّ نشرُ هذا الكتابِ ضمنَ سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى 1987

الطبعة الثانية، 1990

جميع الحقوق محفوظة

الشعرية

Tzvetan Todorov
Qu'est-ce que le structuralisme ?
2. Poétique
Ed. Seuil, coll. point, Paris, 1968.

تقديم

شاع الحديث منذ سنوات، عن النظريات والمناهج النقدية الحديثة في البلاد العربية، بعد المعارضة والصدود، فاصطنع بعض النقاد تلك المناهج، ومنها البنيوية، في استنطاق النصوص، وقدموا تلك النظريات، ومنها الشعرية، تقديماً يتفاوت دقة وعمقاً. إلا أن إشكالات المنهج ودقائق المفهوم تدعونا اليوم إلى العودة بها إلى أصولها فننظر في الأسس التي عليها بُنيت ونتأمل أجهزتنا المفاهيمية التي اعتمدت في التحليل والإجراء.

وكتاب طودوروف الذي تقدم ترجمته لقرّاء العربية اليوم، له من المميزات ما يجعله مُستجيباً لهذا الهدف. فصاحبه من أبرز الذين أسهموا في حركة «النقد الجديد». وهي حركة فكرية ونقدية جاءت، كما هو معلوم، في الستينيات وبداية السبعينيات من هذا القرن بفرنسا على وجه الخصوص، لإعادة النظر في أنماط التعامل مع النص الأدبي وفهم الظاهرة الأدبية عموماً. لذلك جعله موقعه النقدي (في فترة وضع الكتاب على الأقل!) قادراً على تقديم صورة عما كان يغتفل من نقاشات وي طرح من قضايا تتصل بالبنيوية في جانب منها، وبالشعرية في جانب آخر. ولعلّ الكتاب الذي اخترناه لطودوروف يعكس، إلى حدّ بعيد، ما ذهبنا إليه. لقد عنيّ فيه صاحبه بتحديد الفروق بين الشعرية والتأويل والنقد وبيان علاقتها بالبنيوية، منهجاً في تناول الظواهر، وصلتها باللسانيات السيميائية والشعرية الكلاسيكية، كما عنيّ بمستويات النص الأدبي الدلالي منها

واللفظي والتركيبية، وقدم أهم النتائج التي توصل إليها الباحثون في أخص خصائص النصوص الموسومة «بالأدبية». بل إنه يعرض في مواطن عديدة من الكتاب بعض المسائل الدقيقة التي أنعم فيها الدارسون النظر إلى أن بلغوا به شأواً بعيداً من التجويد والدقة، مثل الزمن، والجملّة السردية، وأنماط الترابط بين مقاطع النص الأدبي، الخ... ولم يكن عرض طودوروف هذا تقنياً بحثاً، بل كان في جزء هام منه تنظيرياً فاتحاً سبلاً عديدة تُيسر تدبرنا لقضايا غالباً ما اتهم البنيويون بالتغاضي عنها، مثل قضية المعنى، والعلاقة بين البنى (في الأدب)، والتاريخ، ودور القارئ في إنتاج النص، وما يراه الناس من قيم جمالية في الآثار التي يصطفونها فيتوجّونها أدباً.

ولا تتوقف أهمية الكتاب على ما ذكرنا بل إنها تكمن أيضاً في بُعد النظر الذي يميّز صاحبه. فهو يُدرج الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات وتتخذ الدليل في مختلف تجلياته، موضوعاً لدراساتها. ثم يؤكد على صلة الأدب، من حيث هو خطاب متميز، بالخطابات والمارسات الرمزية الأخرى مثل الخطابات الفلسفية والسياسية والدينية، والمنطوق اليومي والسينما والمسرح، الخ... ويصهر كل ذلك في إطار المشروع الشعري العام : إنتاج علم الخطابات مهما تعددت، وعلم شروط إنتاج المعنى مهما بدت متغيرة. ونحن نعتقد أن ما يُضمره هذا الكتاب أكثر ما يُظهر، وعلى «القارئ الفطن» أن يتنبه لذلك سيّما وأن طودوروف يتميز بلغته المفهومية الدقيقة ومنهجه القائم على التدرج والصرامة من جهة، والتناول الإشكالي للظواهر من جهة أخرى.



لكن لا يجب أن تغيب عنا حدود المنهج البنيوي وحدود النظرية الشعرية، تاريخياً ومعرفياً، رغم ما في الكتاب من مزايا وقائدة : فنحن نعلم أن البنيوية في فرنسا بالذات علاوة على ألمانيا مثلاً - أخذت في التراجع، والأبعث على الحذر أن طودوروف نفسه قد أعاد النظر في حركة «النقد الجديد» والموروث الشكلائي ناقداً ومشككاً ومقوماً، وذلك في سيرته - النقدية : «نقد النقد» وأضعاً ما أسماه بـ «النقد الحوارية» بديلاً.



وليس لنا في الأخير إلا أن نشكر حسين الواد، الذي قرأ ما سمحت به الظروف من النسخة المترجمة، فأمدنا بملاحظات في المصطلح والأسلوب والصياغة العامة. ونشير هنا إلى إفادتنا من مجهودات باحثين، من المغرب والمشرق، يقيناً منا أن الغاية العلمية تفرض الحوار والنقاش والمراجعة. لذلك نتقدم بشكرنا أيضاً لكل من رجعنا إليه، ونتمنى أن تكون هذه الترجمة مساهمة في تقريبنا من قضايا ستزداد مراجعتها أهمية كلما اعتمدنا على مصادرها الأساسية.

تونس مارس 1986

شكري المبخوت ورجاء بن سلامة

الشعرية، ماضياً ومستقبلاً*

نص المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزية

وجه لي يوماً، أحد الأصدقاء، وهو أستاذ في جامعة أمريكية، الانتقاد التالي : «بينما كنت ألقى درسي مستعملاً كتابك حول الشعرية وأقرأ استشهاده، إذا بالطلبة يقاطعونني قائلين : لا، إن هذا الاستشهاد غير موجود، إن المؤلف لا يقول هذا في أي مكان ! وقد كانوا على حق، فطبعاً نصك مختلفتان اختلافاً كبيراً !».

صيغت الطبعة الأولى للكتاب الحالي سنة 1967، قصد نشرها في مؤلف جماعي عنوانه : ما هي البنيوية ؟ والثانية أنجزت بمناسبة نشر هذه المحاولة على شكل كتاب مستقل في سنة 1973، والحال أن فرنسا عرفت بين هذين التاريخين تجديدًا مهمًا للشعرية، وكنت أشعر أنني ملزم لأخذه بعين الاعتبار، كما أنني تغيرت بنفسي أنا الآخر في اتجاه ربما غير معاكس تماماً ولكنه مختلف على أية حال، فبينما كانت الشعرية في أوج ازدهارها (وهذه مجرد صيغة للتعبير بطبيعة الحال، لأن الشعرية لم تعرف قط ازدهاراً في المؤسسات الفرنسية) كنت أشعر أن استعدادي لتبني لغة الانتصار أخذ يفتر شيئاً فشيئاً. أوضحت كل هذا لصديقي، الذي استلم مضيئاً : «مجمل القول أنك ستعيد كتابة هذا الكتاب كل ست أو سبع سنوات !».

قد تتيح لي هذه الترجمة إمكانية تحقيق هذه النبوءة، لكنني اخترت هذه المرة حلاً آخر، وهو أن أدع النص على ما هو عليه وأكتب له هذا التمهيد، إنه حلّ قابل للانتقاد لا

* هذه المقدمة من ترجمة عبد الجليل ناظم.

محالة، فلن يجد قارئ نبيه عناءً كبيراً في العثور على خلل بل وحتى تناقض بين ما تبقى من فقرات طبعة 1967 وما أضيف إليها في سنة 1973، وهذا الخلل سيزداد الآن اتساعاً، لأن طبعة 1980 جاءت لتضاف إلى الطبعتين السابقتين وهي بطبيعة الحال مختلفة عنهما شيئاً ما (إذا لم أكن غيرت طريقة نظري للأشياء فلماذا إضافة هذا التمهيد؟)، ما من شك في أن طبعة 1967 كانت في حد ذاتها أكثر الطبعات انسجاماً، ولكن هل كانت أكثر صواباً؟ إذا كنت أتخلى حالياً عن إعادة كتابة النص بأكمله، فذلك لا يمكن أن يُعزَى إلى كسل مني، بقدر ما هو راجع إلى الكيفية المختلفة التي أتصور بها اليوم العلاقة بين التاريخ والعلم أو الحقيقة. وعندما أعيد قراءة نصي (بما أن هذا الأمر يفرض نفسه) أحس كأنه خارج عني شيئاً ما، كأن أحداً آخر هو الذي كتبه (بدون أن نرى في هذا الأمر حكم قيمة)، هذا الشخص يتخذ موقفاً تاريخياً، وإذا ما أعدت كتابة الكتاب فسيكون ذلك من أجل محو آثار الزمن، ولأجعل الشخص ينزل من التاريخ إلى داخل العلم، غير أن ذلك سيكون من قبيل الوهم، إذ سأكون قد عوضت علامات الماضي بعلامات الحاضر بالخضوع للعجيب لسراب التمرکز حول الذات حيث يتعادل الصفر مع اللامتناهي، ويصبح الحاضر خلوداً، ولهذا اخترت أن أتم النص الأصلي، الذي يصف حالة ما للشعرية بنظرتين لهما طابع تاريخي، الأولى حول ماضي الشعرية (النظرية الأدبية) والأخرى حول مستقبلها، ولربما ستظهر أثناء العرض طريقتي الحالية في النظر إلى الأمور.

ينشأ الخطاب حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه، ويمكن أن نعثر على النماذج الأولى لذلك في مقاطع من فيداس أو هوميروس، ولا يمكن أن يكون هذا بمحض الصدفة : ومع أنه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحددة لموضوع «الأدب» فمن المؤكد أن هذا الاسم أو ما يجري مجراه، استعمل دائماً للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره، وبناء على ذلك فهو قولٌ أكثر صناعة من الكلام العادي. هناك إذن وعي باللفة في أساس الفعل الأدبي، وحتى إذا لم يستهو التأمل المجرد الكاتب فإن الأدب ينطوي دوماً على بُعد يتجاوزه كأدب. هذا الخطاب لم يكن موحداً منذ نشأته سواء من حيث غايته أو أشكاله، ولكنه اتخذ اتجاهين مختلفين : التفسير والنظرية. في الحالة الأولى يهدف الخطاب إلى توضيح مضامين هذا العمل أو ذاك أو التصريح بها أو تأويلها كالإلياذة، والكتاب المقدس، والأناشيد المقدسة، أما في الحالة الثانية فإن الأمور لا تكون بمثل هذه البساطة، فبدلاً من هذا الموضوع، الذي يخلقه لنا التاريخ مَبُوءاً مقصداً، لا يرتابنا أي شك في هويته وتحديدده، نجد موضوعاً يكون من إنشاء الخطاب الذي يصفه. عندما

يكون موضوع التأمل هو المجاز أو الحكى أو التطهير، فإن هذه الوحدات لا تُعطى لنا مسبقاً (إلا إذا حدث ذلك بواسطة خطاب نظري سابق)، وكوننا نرجع دائماً من أجل تبيان هذه المفاهيم إلى نفس الأعمال كالإلياذة والكتاب المقدس فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً، فنفس الموضوع له عدد لا متناهٍ من الخصائص، وكل مُنظر يمكنه - على مستوى النظرية - اختصار تلك التي تناسبه، تاركاً الخصائص الأخرى جانباً. إن الخطاب النظري حول الأدب لا ينصبُّ على الأعمال الأدبية، ولكن بالضبط على الأدب، أو على مقولات عامة لموضوعات معطاة، يُقرب الحدس فيما بينها. هذه الإمكانية في الاختيار بين الخصائص، التي يتهددها الاعتبار، هي مصدر المشكل الأساسي للنظرية الأدبية. هذان الخطابان حول الأدب ستقوم بينهما طوال قرون علاقات «رسمية» جد متقلبة «وغير ودية في غالب الأحيان»، ولكن لا يمكن لأحدهما - في الواقع - أن يستغني عن الآخر، فالتفسير يفترض دائماً نظرية، ولو كانت موجودة بشكل غير واع، لأنه يحتاج إلى مفاهيم وصفية أو ببساطة إلى مصطلحات من أجل التمكن من الإحالة على العمل المدروس، والحال أن تحديد المفاهيم يشكل نظرية، لكن هذه الأخيرة تفترض كذلك وجود التفسير لأنها تدخل عن طريقه في اتصال مع مادة انطلاقاً أي مع الخطاب الأدبي ذاته، فكل واحدة يمكن أن تصحح الأخرى : المُنظر ينتقد خطاب المفسر الذي يبين بدوره فجوات النظرية بالنسبة للموضوع المدروس : وهو الأعمال الأدبية.

سيكون المصير التاريخي للخطابين حول الأدب : التفسير والنظرية مختلفاً، ولكن سيستمر كلاهما في كل مرحلة، وهذا الاختلاف يمكن أن يقرأ كنتيجة للكيفية التي يُكوّن بها كل واحد موضوعه. لقد اتخذ خطاب التفسير منذ أصوله طريقتين متباينتين : التفسير الحرفي من جهة أولى، والذي يكمن في توضيح معنى أي كلمة غير مفهومة، وتقديم مراجع لتلميح ما، وشرح أي بناء تركيبى، ومن جهة أخرى هناك التفسير المجازي الذي يبعث معنى آخر للنص غير المعنى الذي يمتلكه سلفاً. ورغم التحولات الإيديولوجية للمضامين الموظفة، التي جرت خلال القرون، ورغم التغير في سَن القواعد التي يجب اتباعها هنا أو هناك، فإن خطاب التفسير ظل جامداً بشكل لافت للنظر، ولم يحد عن الطريقتين اللتين اعتادهما إلا من بعض الأشكال المختلفة التي اتخذتها : وهذا هو اليوم شأن فقه اللغة والنقد.

أما موضوع نظرية الأدب فقد تغير رأساً على عقب من عصر لآخر، إلى حد أننا قد تقع في نوع من الخلط التاريخي إذا استعملنا عبارة نظرية الأدب للدلالة على خطابات الماضي، التي كانت خطابات نظرية رغم أنها لم تعرّف موضوعها بأنه الأدب. إن وحدة هذا

الموضوع تأتي فقط مما ساء رجال القرن التاسع عشر والعشرين في أوروبا بنفس الاسم، الأدب، ومن الأعمال الأدبية التي عرفت فيها هذه النظريات نقطة انطلاقها أو ذيوها، وحتى نظرية الأدب ذاتها لا تتخذ وحدتها إلا من منظور معين، في حين أن تطورها التاريخي قد تم وفق نوع من الاستمرار.

إن مؤلف أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة، هو أول كتاب خصص بكامله لـ «نظرية الأدب» (وقد وضعنا هذه العبارة بين مزدوجتين لتجنب الخلط التاريخي)، وهو في الوقت نفسه أهم ما كتب في الموضوع، والتواجد المتلازم لهذين الخاصيتين لا يخلو من مفارقة : فهي تشبه إنساناً خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب (لكن المقارنة خادعة بطبيعة الحال)، ولا نرى مثلاً مشابهاً لهذه الحالة إلا في نحو بانييني الذي كان في الوقت ذاته أول كتاب في اللسانيات وأكبر تحفة (لكنه لم يلعب إلا دوراً ضئيلاً في تاريخ العلم) أو في مثال أقرب، هو متطق أرسطو نفسه.

ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك)، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتاباً لنظرية الأدب، لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، ونتيجة لذلك، وبعد تقديم مخصص للتمثيل بصفة عامة، يصف أرسطو خصائص الأجناس الممثلة (أو المتخيلة) يعني الملحمة والدراما، اللذين حُلَّلا في مستوى متسلسل واحد من جهة، وعلى مستوى المقطع من جهة أخرى (عولج جنس واحد من الدراما وهو التراجيديا أما الجزء المتعلق بالكوميديا فهو مفقود أو ببساطة غير موجود). وبالمقابل لا مكان في الكتاب للشعر (الذي كان له وجود في هذه الحقبة)، في حين سيُعتبر الشعر، كما نعلم، في الفترة الحديثة، أخلص صورة لتجسيد الأدب.

سيظل الأدب في القرون العشرين الموالية جزءاً من موضوع خطابات نظرية مختلفة رغم أنها لم تكن فقط «نظريات للأدب»، ومن بين هذه الخطابات تجب الإشارة أولاً إلى الخطابة التي تضمنت بطريقة ما بعض مظاهر الأدب الموجودة فيها. إن موضوع الخطابة في الأصل، هو الخطاب العمومي (المتعلق بالخطيب أو بالمحامي). ولكن بما أن كل جوانب الخطاب يجب أن توصف، فقد كان ينصب أيضاً على تلك التي يقسمها الخطاب العمومي والأدب، وأخص بالذكر : أسلوب الخطاب، بل وحينما كان الخطاب العمومي يفقد جزءاً كبيراً من أهميته نتيجة انقراض الديمقراطيات القديمة، فقد احتل الأدب مكانة سترداد أهميتها في الدراسات البلاغية المتأخرة حتى يصبح بعد عصر النهضة المنهل الذي يستقي منه البلاغيون أمثلتهم، هناك خطاب آخر مؤسس بشكل جيد غطى بعض جوانب الأدب وهو

خطاب الهيرمينوتيك أو نظرية التأويل، والموضوع الذي استقرت حوله يتعلق بالنصوص المقدسة، لكنها ستناقش فيه البنيات اللفظية التي تتقاطع بطبيعة الحال مع الكتابات الدنيوية. لم ينس المؤولون في القرون الوسطى، إذن، الاهتمام بالرمز أو مجاز الشعرية، وذلك هو حال الحضارات الكبرى الأخرى التي توجد فيها «نظرية الأدب»: فالكتابات الهندية والصينية والعربية التي ألفت عن الشعر تتكلم عن القضايا الدلالية أو النفسية التي يزخر بها الأدب وحده (دون أن يشملها) وتدمجها في مجموعات ذات حدود متغيرة.

أخذت الأمور تتغير قليلاً ابتداءً من عصر النهضة، وذلك من عدة وجوه: أولاً بُعثت «شعرية» أرسطو، وأريد لها أن تلعب دوراً مماثلاً للكتاب المقدس، وستصبح كتب الشعرية مجرد تعليقات على كتاب أرسطو في الشعرية، ذلك أن النص قد أصبح من الشهرة التي وضعت حجاباً بينه وبين القراء، ولم يعد أحد يجرؤ على الاعتراض عليه، وفي النهاية على قراءته، وعوضاً عن ذلك وقع الاكتفاء باختصاره إلى بعض الصيغ التي تحولت بسرعة إلى كليشيهات أصبحت تخون فكر صاحبها بعد أن انتزعت من سياقها.

ثم من جهة أخرى، كثرت التأملات حول الأجناس الأدبية، وهي قديمة قدم نظرية الأدب، وما دام كتاب أرسطو في الشعر يصف - كما رأينا - الخصائص النوعية للملحمة والتراجيديا، فقد ظهرت منذ ذلك الوقت مؤلفات ذات طبيعة متنوعة اتخذت حذو أرسطو. لكن هذا النوع من الدراسات لم يحقق تقاليده الخاصة إلا ابتداءً من عصر النهضة حيث تابعت الكتابات حول «قواعد» التراجيديا والكوميديا، والملحمة والرواية، ومختلف الأجناس الغنائية، وارتبط ازدهار هذا الخطاب، بكل تأكيد، ببنيات إيديولوجية سائدة، وبالفكرة المثبنة عن الجنس الأدبي في ذلك العصر، أعني كونه قاعداً محددة لا ينبغي خرقها. صحيح أن الأجناس الأدبية كانت تنتمي إلى الأدب (أو إلى «القصيدة» أو إلى «الفنون الجميلة») ولكنها كانت تعتبر وحدة من مستوى أدنى تنتج عن تقطيع إمكاناتها أن تقارنه بموضوعات نظرية الأدب السابقة ولكنها مع ذلك متميزة عنها، ففي حين أن الرمز أو التمثيل أو الأسلوب المجازي هي خصائص مجردة للخطاب الأدبي (حيث يكون استيعابها نتيجة ذلك أكبر من الأدب وحده) فإن الأجناس الأدبية كانت تنتج عن نوع آخر من التحليل، إنه الأدب في أجزائه.

ثالثاً وأخيراً، بدأت فكرة وحدة الفنون تفرض نفسها، ومن هنا أخذت تبلور نظرية للفنون تحاول أن توظف على الأقل أكثر الممارسات الفنية هيبةً، أعني الشعر والرسم. وتحولت هذه النظرية في القرن الثامن عشر إلى دراسة خاصة هي علم الجمال حين سبّهُا مكان

لنظرية الأدب في الحدود التي تندمج بها في نظرية عامة للفنون، وسيكون ليسنج وكانط الممارسين الأولين لهذا الخطاب، وقد مهدت لهما بحوث طويلة منذ ليوناردو دافانسي إلى شفتسبري.

والنتيجة إذن هي أن أيّاً من هذه التطورات الثلاثة لم يؤد مباشرة إلى تكوين الوحدة «أدب»، وبالرغم من ذلك فإنها عملت كلها على التمهيد لهما، فقد أصبحنا تتوفر على مقولة عليا هي مقولة الفن (الذي يمكن تقسيمه بسهولة) وعلى كيانات من رتبة أدنى هي الأجناس الأدبية، كما أننا تتوفر على كتاب الشعرية الذي تفضيه استمرارية التقليد. لن يتخذ مفهوم الأدب استقلاله إلا مع حلول النزعة الرومانسية (الألمانية)، وسيكون ذلك بداية نظرية الأدب بالمعنى الدقيق (وبدون تحفظ هذه المرة). لقد توقفت مفاهيم التمثيل والتقليد عن دورها المهيمن لتعوض في قمة الهرم بالجميل، وكل ما ارتبط به من غياب الغائية الخارجية والانسجام المتناغم بين أجزاء الكل وعدم قابلية العمل للترجمة. كل هذه المفاهيم اتجهت نحو استقلالية الأدب، وأفضت إلى تساؤل حول مميزاته الخاصة، ذلك هو التساؤل الذي نجده في الكتابات الرومانسية، لكن تأثيرها لم يكن مباشراً خاصة في الدراسات الأدبية المؤسسية، وهذا يرجع بدون شك للشكل الذي اتخذته هذه الكتابات، إما لأنها كانت كتابات مقطعية تشبه الشعر في جوانب عديدة (كما هو الحال عند شليجل ونوفاليس) أو دراسات فلسفية منتظمة لن تحيد عن التقليد الذي رسمه علم الجمال، الذي يحتل الأدب فيه مكاناً محدوداً وتلك هي حالة شليجل وهيغل. لن ترى إذن نظرية الأدب، بالأسلوب الجامعي، النور إلا في القرن العشرين، وبالتوالي، في بلدان مختلفة. كان مكان التجديد في السنوات العشر والعشرين من هذا القرن في روسيا، حيث ظهر تيار من الأفكار سمي بالشكلانية، وانتقل مركز الجاذبية إلى ألمانيا، بين الحربين، ثم انقسمت نظرية الأدب إذن إلى نزعات متعددة، ارتبط بعضها بالأسلوبية وبعضها الآخر بمقاربة «مورفولوجية». وفي الثلاثينيات والأربعينيات، ستزدهر تيارات مختلفة للنقد الشكلاني وللنظرية الأدبية (في إنجلترا ثم الولايات المتحدة) أشهرها النقد الجديد New Criticism، وكانت نقطة الانطلاق المشتركة لكل هذه المجموعات هي علم الجمال الرومانسي التي أدت بالمنظرين إلى تأكيد استقلالية الأدب ومن ثم استقلال نظريته. وانكب هؤلاء المنظرين بعكس الرومانسيين، على ممارسة تحليلية للعمل الأدبي معيدين الارتباط بالتقليد الأرسطي الذي كان - كما تذكر - مهتماً بتمييز مستويات الأعمال الأدبية ومقاطعها الملائمة. إن مختلف الشكلانيين للقرن العشرين هم أقرب إلى روح كتاب الشعرية مما كان عليه المعجبون به في القرن السادس عشر، لأنهم تناولوا العمل من حيث تركه

أرسطو، وقد حققوا بهذا الصنيع تركيباً ناجحاً لمختلف الاتجاهات التي كانت تطفئ على «النظرية الأدبية» حتى ذلك الحين، ونَحَوْا إلى تأسيس النظرية الحديثة. إن فرنسا من بين الدول الأوروبية التي تبلورت فيها النظرية الأدبية بشكل متأخر جداً، ولربما كان ذلك بسبب التأخير الذي اتخذته تجاه دول أخرى، ولن يعرف فقه اللغة ازدهاراً إلا في أواسط القرن العشرين، وعندما ستعترض عليه فلن يكون ذلك باسم تأمل نظري، ولكن انطلاقاً من مناهج نقدية أخرى تعتمد على اتجاهات مختلفة للايديولوجيا الحديثة : تمثل ذلك في النقد الماركسي أو التحليل النفسي أو ذلك الذي يعتمد على تحليل الخيال. إذا أردنا أن نجد في فرنسا نظرية للأدب خلال المئة وخمسين عاماً الأخيرة فإن علينا التوجه نحو كتابات الشعراء والروائيين، منذ فلوبير وملازمي إلى فاليري وميشيل بوتيور إنهم حقاً الكتاب الذين لعبوا دوراً مماثلاً لدور الرومانسيين الألمان، وقد ظل مضمون المذهب متشابهاً على الأقل في خطوطه العريضة. لكن المكان الأصلي، كالأشكال التعبيرية، سيؤدي، ومن جديد، إلى عدم إمكان اجتياز هذه الأفكار لعتبة الجامعة، وظلت في حالة صيغ مجردة عوض أن تتجسد في عمل تحليلي ووصفي.

لم تبدأ الأشياء في التغير الحقيقي إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وهاهنا أيضاً يجب التفريق بين مرحلتين، الأولى تمتد إلى أوائل الستينيات والثانية استمرت منذ ذلك الوقت. تبلورت في المرحلة الأولى بعض الأعمال الكبرى حول التأمل في الأدب عامة، لكن صدرت عن كتاب لا عن علماء، وظل الوصف المنظم للعمل الأدبي في مرحلة ثانوية. هكذا سيقدم جان بول سارتر (خاصة في كتابه ما هو الأدب ؟ 1948) نظرية للأدب، يمكن أن نقول إنها سوسيولوجية (بدون أن يكون شاغل تحليل الشكل غائباً بصفة كلية). إن العلاقة بين النص والجمهور الموجه إليه، هو ما يشغل المكان الأول في هذا الكتاب، وسيتخذ سؤال موبيس بلانشو في كتابيه (الفضاء الأدبي 1955 و الكتاب الذي يأتي 1959) شكلاً أقرب إلى الفلسفة، ذلك أنه يحاول إدراك المكان المنفصل الذي يجد فيه الأدب أصوله، والاختيار الميتافيزيقي الذي يقود الكاتب إلى خط السطر الأول. ورغم عبقرية هذين الكاتبين - أو ربما بسببها - فإن أعمالهما لم تخلف أتباعاً ولم تشكل مدرسة (دون أن يعني ذلك أنهما ظلا بدون تأثير)، ولربما بدت أفكارهما شديدة الارتباط بصيغتها التعبيرية التي اتخذتها فلم يجرؤ عليها التفسير المدرسي. وفي نفس الفترة، ظهرت أيضاً بعض الأعمال حول نظرية الأدب بالمعنى الحديث، يعني الأعمال التي تصف بعض خصائص النصوص الأدبية. هكذا درست وجهات النظر داخل الرواية والعلاقات التي تجمع بين سارد وشخصية (ج. بوتيون، الزمن

والرواية، (1946) أو الأدوار التي تضطلع بها الشخص داخل عالم درامي ونماذج المواقف التي يمكن أن يوجدوا فيها (سوريو، مثنى ألف موقف درامي، 1947) ولكن، الأمر هنا يتعلق أيضا بوقائع معزولة.

لن تتغير وضعية النظرية الأدبية، حقيقة، إلا في الستينيات، والعامل الحاسم لهذا التغير هو تأثير المنهجية البنيوية، على مجمل العلوم الإنسانية، فبتأثير لثي شتراوس اتخذت الاستراتيجية البنيوية، التي تبلورت في اللسانيات وانتقلت بفضلها إلى الاثنولوجيا، مكانة مرموقة، وبما أن البنيوية تعطي في كل ميدان أهمية للخطاب النظري فإنها في الدراسة الأدبية ستدعم النظرية على حساب التفسير، وسيسهل هذا التأثير لكون الأسس الإيديولوجية للبنيوية لا تختلف عن تلك التي أقامها علم الجمال الرومانسي، تلك الأسس التي ظل الأدباء على صلة بها عن طريق تأملات كتاب ما بعد الرومانسية، هذا التأثير هو الذي سيحدد أيضاً الشكل الذي ستعطيه النظرية الأدبية لموضوعها : إنه الخطاب الأدبي، أعني مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي.

إن التاريخ، دائماً، أكثر هشاشة واعتباطاً، مما نظن، لأن زاوية النظر التي نتخذها تدفعنا إلى اختيار بعض الوقائع البارزة وإزاحة غيرها، وهذه الهشاشة تتزايد كلما اقتربنا من الحاضر، لأن «حكم الزمن» لا يقدم لنا عوناً، أما بالنسبة للمستقبل فمن البدهي أن الأمر لا يتعلق أبداً بالتاريخ، ولكن بالتخمين، وبالنبوءة، وبالعلم بالغيب، لكنني أستطيع الاستفادة من المسافة التي تفصل سنة 1980 عن سنة 1973 (أو سنة 1967)، والمستقبل الذي أتحدث عنه سيكون مستقبلاً بالنسبة للنص التالي وهو الحاضر بالنسبة إلى اليوم.

عندما أحاول تجاوز الخصومات الكلامية أو الاختلافات الشخصية، أميز بين أربعة اتجاهات كبرى متبعة في الدراسات الأدبية الراهنة وهي :

1 - تسير نظرية الخطاب الأدبي نحو الإندماج في نظرية عامة للخطابات. سجد أسباب هذا التغير داخل هذا الكتاب، وخاصة في فصل الخاتمة. إنها تعود بالأساس إلى أن الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية (وبالتالي كونية) وإنما من طبيعة تاريخية وثقافية. وهذه الدراسات الحديثة التي تأخذ من الخطابات - بصيغة الجمع - موضوعاً لها، تتجه اليوم نحو التأسيس في مختلف البلدان وتحت أسماء متنوعة، وهي تختلف عن اللسانيات في كونها لا تصف اللغة والآليات النحوية، ولكنها مختلفة أيضاً عن الشعرية، لأنها لا تقتصر على الخطاب الأدبي، وهي تأخذ أسماء مثل : التداول والبلاغة (الحديث بطبيعة الحال)، واللسانيات النصية، ما بعد اللسانية وأسماء أخرى بدون شك. كثير من القضايا التي تثيرها

الصفحات القادمة لا زالت كذلك إلى اليوم، رغم أنها تتخذ طابعاً متغلباً - في هذا الإطار الجديد، خارج عن أي مرجع أدبي. إن علامات هذا التطور تتضاعف اليوم، وتأتي من كل حذب وصوب، من اللسانيات التي تهتم بوحداث أبعد من الجملة، من علماء الاجتماع، سيوسولوجيين أو أنثروبولوجيين، الذين يتساءلون عن الخصائص اللفظية للخطابات الحاملة لتمثلاتٍ جماعية، وفي النهاية الأدباء أنفسهم من الذين أدخلوا في تساؤلاتهم نصوصاً غير أدبية، ولكي لا نذكر إلا مثلاً واحداً، أي فرق نجده بين تشريح النقد 1957 الذي بُني على المحث عن الخصوصية الأدبية. وآخر كتابات نورثروب فراي التي اتجه موضوعها شيئاً فشيئاً إلى البحث في الثقافة الكلامية (وليس الأدب بمفرده).

2 - ما سميت في الصفحات السابقة بالتفسير الحرفي (أو الفيلولوجي) يشكل اتجاهاً ثانياً كبيراً للعمل الأدبي (رغم أن تسمية كهذه لا ترضي أصحاب هذا الاتجاه). يبدو لي أن مسألة التعدد النقدي وضعت غالباً بشكل سيء لعدم التفريق بين ما يسميه القدماء بالتفسير الحرفي، والتفسير المجازي، ولكي أحيل على كتاب حديث يمكنني مع باحثين تحديد الدقة والعمق كأمثلة تأويلية مطابقة لجمل مختلفة للقراءة النقدية. وكما اعتدنا أن نقول منذ سبينوزا على الأقل (إن لم يكن منذ أوريجين)، للتفسير الحرفي جناحان : الأول لساني والآخر تاريخي. يقوم التحليل اللساني (بالمعنى الواسع إذن بإدخال كل من الأسلوبية، التداول. الخ.) على الصواب أو الخطأ، ومهما كانت وجهة النظر النقدية فإننا نقبل أن فواعل الجمل في النثر الأخير لهي جemis هي بامتياز أسماء مجردة وأن هذا الكاتب يفضل الأفعال اللازمة، أو النفي: إنه ليس للتعدد النقدي ما يقوله في هذا الشأن، وينطبق نفس الأمر على التحليل التاريخي، رغم أن الأشياء هنا أكثر تعقيداً : فإما أن نظرية جمالية ما كانت موجودة أو غير موجودة في زمنها، وإما أن يكون خطاب ما إيديولوجي موجود أو غير موجود في زمنه، ولا يوجد هناك حلٌ ثالث، والخطاب لا يأخذ معناه، إلا داخل سياق خاص، ومن المؤكد أن معرفة جيدة لهذا السياق ضرورية لفهم الخطاب، وبما أن الجناحين الأول والثاني كليهما يعملان بطريقة لا تقبل الانتقاد فإننا نحس بتحكم تام في الطيران عند قراءة تسا لعيون التفسير الأدبي التي تشكلها أعمال لجوزيف فزانك حول دسُيوفسكي أو ديان واط Watt حول كوتراد (وهذه ليست إلا أمثلة).

3 - تصبح مسألة التعددية بالمقابل واردة مع ما سماه القدماء بالتفسير المجازي (وما نسميه ببساطة : النقد) لكننا حين نجازف بسهولة، ونحن نطلق من التفريق بين التفسير الحرفي والتفسير المجازي، فإننا قد تقع فيما وقع فيه لانسون من احتقار ساذج أعمى للنقاد،

وهذا شيء بالغ الخطأ، (أو بكل تواضع أبعد مما اعتقده صواباً)، فكل عمل تُعاد كتابته من طرف قارئ، يفرض عليه منظوراً تأويلياً، لا يكون في الغالب هو المسؤول الأول عنه، لكنه يأتيه من ثقافته وعصره أي من خطاب آخر، وكل فهم هو التقاء بين خطابين أي حوار، ومن العبث أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر، وحتى إن هو تمكن من ذلك فإن النتيجة ستكون عديمة الفائدة (لأن هذا سيكون مجرد إعادة إنتاج للخطاب الأولي). إن قيام الاثنولوجيا كعلمٍ لدليل على أنه من صالح المرء أن يكون مخالفاً لمن يريد فهمه. هذا التأويل من حيث هو ترجمة وفهم هو شرط لبقاء النص القديم على قيد الحياة ولكنه أيضاً شرط لبقاء الخطاب الحالي، ومن ثم لا يكون التأويل صحيحاً أو خاطئاً، لكن يكون غنياً أو فقيراً، خصباً أو عقيقاً، فائتاً أو لا. إذا قرأ بارط نصاً (هذا المَعْلَم الذي لا يُنسى، والذي علمني أن أهجر المعلمين والسادة والسيادة) فإنه يقول لنا ما تجده فيه حساسيتنا المعاصرة، إنه لقاء بين زاسين وبارط، ساد وبارط، بلزأك وبارط (ولا يتعلق الأمر بأفراد بطبيعة الحال).

4 - الاتجاه الأخير هو الشعرية التاريخية (تاريخ الأدب بالمعنى الخاص). لا يتعلق موضوع التاريخ بالأعمال الأدبية الدقيقة وإنما بما يتجاوزها، وأقصد أصناف الخطاب الأدبي وتأليفاتها المستقرة، التي نملك لها اسماً تقليدياً هو الأخبار الأدبية. نحن نتخذ هنا مكاناً يتوسط في عموميته شولية نظرية الخطاب وخصوصية التفسير، ونتجئ في ذلك إلى التحليل الشكلي كما نتجئ إلى التحليل الإيديولوجي ذلك لأن الجنس الأدبي مرتبط بالأشكال اللسانية ارتباطه بتاريخ الأفكار، هذا الاتجاه يميز خاصة دراسة الخطاب الأدبي، فعندما توضع نظرية للحوار نأخذ كمثال لها أي مناقشة كآنت، أو نخلق لها مناقشة، فالمهم هو أن يتفق الجميع على الاعتراف بها كمناقشة ممكنة، لكنه لا يتحقق من بين كل «الإمكانات» الأدبية، إلا بعضها، وهو الذي يهمنا. إن للدراسات الأدبية موضوعاً هو المتن وليس القدرة الخطائية، لأن الأدب وُجد في التاريخ (هذا البعد يضاف إلى وجهة النظر البلاغية أو التداولية دون إلغائه)، وتقوم بالتأريخ عندما نساءل مثل واط أيضاً عن نشوء الشكل الروائي في بزوغ الرأسمالية، أو عن تحولات الأساطير الأوروبية عقب الأزمة الرومانسية، أو عندما نحاول على غرار باخيتين وصف مختلف تصورات الزمن والمكان التي تتخلل هذا النوع أو ذاك من الشر السردى منذ العصر القديم إلى عصر النهضة.

هل لي مكانٌ وسط هذه الاتجاهات الكبرى ؟ الكتاب الذي أعطيه الأهمية أكبر من بين إنتاجاتي المتأخرة يتعلق باكتشاف أمريكا وغزوها : لقد كان علي لكي أكتبه أن أستاذ إلى بعض التصورات حول ماهية الخطاب، والطريقة التي ينبثق بها معناه، فأنا إذن مدين

لنظرية العامة للخطاب، كما اني حاولت في قراءتي أن أتقيد بالدقة فأعير الانتباه للأسلوب وأشكال الخطاب، وأقرأ أكثر ما يمكن من النصوص الملحقة حتى أتمثل إيديولوجية العصر. أنا إذن مدين للتفسير الحرفي، لكن مشروعني تاريخي : إنني أهتم بتطور المكان الذي نعطيه للآخر منذ النهضة، ونصوص القرن السادس عشر، المختلفة جداً فيما بينها، تسمح بظهور صورة مَبْنِيَّة، مختلفة كلياً عما ستصبح عليه في القرن الثامن عشر أو في القرن العشرين، ثم إنني فوق ذلك أحاول أن أتوجه إلى من يعاصرونني (وهذا ما كان آباء الكنيسة يطلقون عليه الحس الأخلاقي)، أسمى إلى التحدث مع المعاصرين لي عن المشاكل التي تهمنا جميعاً، كمسألة التسامح وكراهية الأجانب والاستعمار والتواصل، وتقبل الآخر والاتحاد معه، والشعور بالتفوق الظاهر والخفي، أنا إذن مدين للتفسير المجازي. إن عملي إذن يأخذ من كل تلك الاتجاهات ويدين لها، هل يعني ذلك أنني أضرب في كل اتجاه، ذلك ما يبدو لي أنه القاعدة وليس الشذوذ، ولكن ذلك لا يعني أن التمييز بين هذه الاتجاهات غير مبرر، بل إنه ضروري.

وما حال الشعرية في كل هذا ؟ إنها هي الأخرى مغايرة توجد في كل اتجاه من هذه الاتجاهات في البحث، ولكن بكيفية أخرى حتى وإن كنا لا نشعر بالحاجة دوماً إلى تسميتها، إنها في تحول وتلك أفضل علامات حيويتها.

تزييفان طودوروف

تعريف الشعرية

علينا، لكي نفهم الشعرية، أن ننطلق من صورة عامة، وبطبيعة الحال مبسطة إلى حد ما، عن الدراسات الأدبية. وليس من الضروري مع ذلك، أن نصف التيارات والمدارس الموجودة، بل يكفي أن نذكر بالمواقف المتخذة بشأن عدة اختيارات أساسية. ينبغي قبل كل شيء التمييز بين موقفين، يرى أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعاً كافياً للمعرفة. ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجلياً لبنية مجردة. (أعرض، إذن، بصفة تامة عن الدراسات التي تتناول حياة الكاتب بما أنها ليست «دراسات»). وهذان الاختياران لا تعارض بينهما، كما سنرى، بل يمكن القول بأن كل واحد منهما يقف بإزاء الآخر موقف تكامل ضروري. ورغم ذلك يمكننا التمييز بوضوح بين هذين الاتجاهين بحسب التأكيد على أحدهما دون الآخر.

ولنقل في البداية بضع كلمات عن الموقف الأول، الذي يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد، ولْنَسَمِّهِ من الآن فصاعداً التَأْوِيل. إن التأويل، ويسمى أحياناً تفسيراً أو تعليقاً أو مَرْحَ نص أو قراءة أو تحليلاً أو ببساطة أيضاً نقداً (وهذا التعداد لا يدل على استحالة التمييز أو حتى التعارض بين بعض هذه الألفاظ...) يَتَحَدَّثُ، بالمعنى الذي يُخْبِلُهُ عليه هنا، بِمَرْمَاهُ وهو تسمية معنى النصِّ الْمُعَالَج. ويحدّد له هذا المرمى منذ الوهلة الأولى مثلاً الأعلى، وهو جعل النص يتكلم بنفسه، وبعبارة أخرى، أنه الوفاء للموضوع، أي للآخر، وبالتالي امحاء الذات، كما يحدّد له ماساتّة وهي العَجَزُ المستمر عن بلوغ

المعنى، وإنما بلوغ إلى معنى واحد فقط خاضع للأحداث التاريخية والنفسية. وهذا المثل الأعلى، وهذه المسألة عَرَفَا التَّغْدِيلَ طوال تاريخ التعليق وهو تاريخ مُتَسَاوِقٌ مع تاريخ الإنسانية.

والحقيقة أن تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة ودون إسقاطه خارج ذاته، لأمر يكاد يكون مستحيلًا. أو هذه المهمة بالأحرى ممكنة، لكن الوصف لن يكون إذًا إلا تكراراً حرفياً للعمل نفسه. فهو يلاحق عن قرب أشكال العمل بحيث لا يكون الإثنين إلا شيئاً واحداً. فالوصف الأفضل للعمل هو العمل نفسه.

أما ما يقترب أكثر من هذا الوصف الأمثل، رغم أنه لا مرئي، فهو القراءة المجردة بما أنها ليست إلا تحلياً للعمل. لكن عملية القراءة لا تخلو بدورها من نتائج. فقراءتان لكتاب واحد لا يمكن أن تكونا متماثلتين أبداً، إذ أننا نخطئ أثناء قراءتنا كتابة سلبية؛ فنضيف إلى النص المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجد فيه. فما إن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص.

فما بالك إذن بهذه الكتابة الفاعلة، لا السلبية، ونعني بها النقد، سواء أكان مستوحى من العلم أم من الفن؟ وكيف يمكننا أن نكتب نصاً ما ونحن أوقياء لنص آخر ومحافظون على سلامته؟ كيف يمكننا أن نتلفظ بخطابٍ منبثق عن خطاب آخر؟ إن الناقد يقول شيئاً آخر لا يقوله العمل المدروس عندما تنضاف الكتابة إلى القراءة المجردة، حتى وإن ادعى قول الشيء نفسه. وبما أنه يضع كتاباً جديداً فإنه يُبْطِلُ الكتاب الذي يتحدث عنه.

ولا يعني هذا أنه ليس في اختراق التلازم درجات.

والتمييز، إن لم نقل التعارض، بين التأويل - وهو ذاتي وقاصر وفي أشد الحالات اعتباطي - وبين الوصف كفاعلية ثابتة ونهائية، حُلْمٌ من الأحلام التي راودت الوضعية في مجال العلوم الإنسانية. ولقد صيغت منذ القرن التاسع عشر مشاريع تهدف إلى إيجاد نقد علمي لم يكن، بعد أن أقضى كلُّ تأويل، إلا وصفاً محضاً للأعمال. وما إن ظهرت مثل هذه الأوصاف النهائية حتى تسارع الجمهور إلى نسيانها وكأنها لا تختلف في شيء عن النقد السابق. ولم يكن الجمهور فيما ذهب إليه مخطئاً. إذ أن الظواهر الدلالية وهي موضوع التأويل لا تتلاءم مع الوصف إن أردنا أن نحيل هذه الكلمة على معنى الإطلاق والموضوعية. وعلى هذا النحو فإن المعطيات التي تسمح لنا بالوصف الموضوعي في مجال الدراسات الأدبية، أي عدد الكلمات أو المقاطع أو الأصوات، لا تمكننا من استنباط المعنى. والعكس بالعكس فحيث يستقر المعنى يكون المقياس المادي قليل النفع.

ولكن القول بأن «كل شيء تأويل» لا يعني أن كل التأويل متساوية. فالقراءة مسار في فضاء النص. مسار لا ينحصر في وصل الأخرّف بعضها ببعض من اليمين إلى اليسار⁽¹⁾ ومن أعلى إلى أسفل (وهو بمفرده المسار الوحيد، ولهذا فليس للنص معنى مفرد) وإنما هو تفصيل المتلاحم ويجمع المتباعد، وهو على وجه التدقيق يشكل النص في فضاءه لا في خطيته. إن «الدائرة التأويلية» الشهيرة، التي تسلم بضرورة تواجد الكل وأجزائه، وتلغى تبعاً لذلك إمكانية بداية مطلقة، تشهد وحدها على ضرورة تعدد التأويل. لكن لا يمكن لكل الدوائر أن تساوى. فهي تسمح بالمرور عبر عدد يكثر أو يقل من نقاط الفضاء النصي، وترعنا على حذف عدد كبير أو صغير من عناصره. وكل منا يعلم، أثناء الممارسة، أنه توجد قراءات أكثر وفاء من قراءات أخرى، رغم أنه لا توجد قراءة تامة الوفاء. والاختلاف بين التأويل ووصف (المعنى) هو اختلاف في الدرجة لا في الصفة، لكنه من منظور تعليمي، ليس أقل نفعاً.

إذا كان التأويل هو المصطلح الجنسي⁽²⁾ المتعلق بالنسب الأول من التحليل الذي يخضع له النص الأدبي، فإن الموقف الثاني الذي أعلنّا عنه أعلاه يندرج في الإطار العام للعلم. ونحن إذ نستعمل هنا هذه الكلمة التي لا يميل إليها «الأديب العادي» فإننا لا نريد أن نحيل على درجة التجويد التي وصلت إليها هذه الفاعلية (وهي تجويد نسبي بالضرورة)، بقدر ما نريد الإحالة على المنظور العام الذي اختاره المحلل، فما عاد هدفه وصف الأثر المفرد وتعيين معناه وإنما هدفه وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص النوعي نتاجاً لها.

وفي صلب هذا الموقف الثاني يمكننا التمييز بين تنويعات مختلفة تبدو للنظرة الأولى متباعدة. ففي الواقع نجد هنا جنباً إلى جنب دراسات نفسية ودراسات تحليلية نفسية ودراسات اجتماعية ودراسات إثنولوجية مستمدة من الفلسفة أو من تاريخ الأفكار. وهي تنفي جميعها طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي وتعتبره تجلياً لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو المجتمع أو «الفكر الإنساني» أيضاً. هدف الدراسة عندئذ هو نقل العمل إلى الميدان الذي يُعتبر أساسياً، أي أنه عملية فك للرموز وترجمة لها. فالعمل الأدبي تعبير عن «شيء ما» وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا «الشيء» عبر القانون الشعري. وطبقاً لطبيعة هذا الموضوع الذي يُسمى إلى بلوغه، سواء أكانت فلسفية أم نفسانية أم اجتماعية أم غير ذلك، فإن

(1) في الأصل «من اليسار إلى اليمين»، وقد راعينا في الترجمة الخط العربي الذي يسير من اليمين إلى اليسار.

(2) ترجمة لـ générique، وهو صفة للجنس genre. فإذا كنا نقسم الممارسة الأدبية إلى أجناس فإن الممارسة النقدية هي الأخرى مقسمة إلى أجناس.

الدراسة المعنية بالأمر، تندرج ضمن نمط من هذه الأنماط للخطاب (أي علم من هذه «العلوم») التي لكل منها، بطبيعة الحال، تفرعات متعددة. وتنسب مثل هذه الفاعلية إلى العلم، مادام موضوعه لم يعد الحدث النوعي وإنما القانون (النفساني أو الاجتماعي... الخ) الذي يوضحه الحدث.

وجاءت الشعرية فوضعت حداً للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقارنة للأدب «مجردة» و«باطنية» في الآن نفسه.

ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعمارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فزادة الحدث الأدبي، أي الأدبية.

وما عادت غاية هذه الدراسة صياغة كلام فضفاض عن النص أو تلخيص فطن للعمل الملموس، وإنما اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، نظرية تُقدّم جدولاً للإمكانات الأدبية، كما تُظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة. وسيصبح العمل عندئذ مسقطاً على شيء آخر غير ذاته كما هو الشأن في النقد النفسي أو الاجتماعي، ولكن هذا الشيء الآخر لن يكون عندها بنية غير متجانسة معه بل سيكون بنية الخطاب الأدبي نفسها. ولن يكون النص النوعي إلا حجة تسمح بوصف خصائص الأدب.

فهل تنطبق لفظة «شعرية» على هذا المفهوم؟ نحن نعلم أن معناها تنوع عبر التاريخ، ولكن يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواء اعتمدنا على سُنّة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد وإن كانت ممزولة. وقد سمّاها فاليري الذي أكد على ضرورة مثل هذه الفاعلية بالاسم ذاته قائلاً: «يبدو لنا أن اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسماً لكأ ما له صلة بإبداع كُتِب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة

بالشعر»⁽³⁾ وستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية.

ولكي نبرر استعمالنا لهذه اللفظة يمكننا التذكير بأن أشهر الشعریات، شعرية أرسطو، لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي، ثم إن اللفظة غالباً ما استعملت بهذا المعنى في الخارج وقد حاول الشكلانيون الروس في السابق بعثها، وأخيراً تظهر في كتابات رومانو ياكوبسون لتعني علم الأدب.⁽⁴⁾

ولنعد الآن إلى العلاقة بين الشعرية وبقية مقاربات العمل الأدبي التي ذكرناها. إن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل. فكل تأمل نظري في الشعرية لم يغدُ بملاحظات حول الأعمال الموجودة لابدُّ له أن يكون عقيماً وغير إجرائي. وهذا الأمر يعرفه اللسانيون معرفة جيدة، فبنفيسيست⁽⁵⁾ أعلن، وهو محق في ذلك، أن «التفكير في اللغة لا يكون مثمراً إلا إذا تناول في البداية الألسنة الحقيقية». إن التأويل يسبق الشعرية ويليهما في الآن نفسه، فمفاهيم الشعرية تمُّ نَحْتُها حسب متطلبات التحليل الملموس، ولا يستطيع التحليل بدوره أن يتقدم خطوة واحدة إلا باستعمال الأدوات التي يضطّيعها المذهب. ليس من بين هذين النشاطين ما هو سابق على الآخر. فكلاهما «ثانوي». وهذا التشابك الوثيق الذي يجعل في غالب الأحيان الكتابَ النقديَّ جيئةً وذهاباً مستمرين بين الشعرية والتأويل، لا ينبغي له أن يصدُّنا عن التمييز، في مستوى التجريد، تمييزاً دقيقاً بين أهداف هذا وأهداف ذاك.

وبالمقابل، فإن العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى، التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعاً، هي علاقة تنافر (كما يبدو من الوهلة الأولى على الأقل). وهذا في انحققة أمر

(3) P. Valéry, de l'enseignement de la poésie au collège de France, Varlet V, Paris, Gallimard, 1945, p. 291.

(4) لكي نبرر استعمالنا لهذه اللفظة نشير إلى أنها قريبة من الاستعمال الذي وصفه فاليري أعلاه، إلا أنها ليست قريبة من استعماله لها في درسه حول الشعرية (انظر Yggdrasil, II, 1937-1938, III, 1938-1939) ونشير إلى أن لها سمات تشترك فيها مع استعمال ياكوبسون لها لاسيما من حيث علاقتها بالعلم عامة وباللسانيات على وجه الخصوص، ولكنها تختلف عنه في عدم شمولها لوصف الأعمال الشعرية (انظر: R. Jakobson, Linguistique et poésie, Essais de linguistique générale, 1963, Minuit, Paris). ونشير إلى أنها تطابق إلى حدٍّ بعيد ما أمه رولان بارسوط بعلم الأدب

.Critique et Vérité, Paris, seuil, 1966

.Benveniste (5)

يأسف له الانتقائيون شديد الأسف وهم كثيرون جداً بين «رجال الأدب»؛ فهم على أتم الاستعداد لقبول تحليل أدبيٍ مُستلهم من اللسانيات، وآخر من التحليل النفسي، وثالث مقام على علم الاجتماع، مع تحليل رابع مُنْبَنٍ على تاريخ الأفكار، بنفس رحابة الصدر، وتقوم وحدة كل هذه المساعي - كما يقولون - على وحدة موضوعها، أي الأدب. ولكن مثل هذا التأكيد يتناقض مع المبادئ الأولية للبحث العلمي. فوحدة العلم لا تتكوّن من وحدانية موضوعه، فلا وجود «لعلم بالأجسام» رغم أن الأجسام موضوع واحد بل توجد فيزياء وكيمياء وهندسة. ولا أحد يطالب بمنح حقوق مساوية في «علم الأجسام» «للتحليل الكيميائي» و«التحليل الفيزيائي» و«التحليل الهندسي».

أوجب أن نذكر، من جديد، بتلك الأرضية المشتركة التي يخلق فيها المنهج الموضوع وأن نذكر بأن موضوع أي علم ليس مُعطى في الطبيعة وإنما هو جَماعٌ عمل مُحكم ؟ لقد تناول فرويد الأعمال الأدبية بالتحليل النفسي. ويمكن للعلوم الإنسانية الأخرى أن تستخدم الأدب كمادة لتحليلها، ولكن إذا كانت هذه التحاليل جيدة، فإنها تُبَوِّبُ ضمن العلم المعني بالأمور، وليس بوسعها أن تكون جزءاً من تعليق أدبي مُسهب. وإذا لم يُعتبر التحليل النفسي أو الاجتماعي نصّاً ما جديراً بأن يكون جزءاً من علم النفس أو علم الاجتماع، فنحن لا نرى ما يدعو إلى قبوله آلياً في صلب «علم الأدب».

إن فكرة تأمل علمي في الأدب سرعان ما تصطدم باحتراز شديد، حتى إنه من الضروري، قبل معالجة «قضايا الشعرية»، أن نذكر ببعض الحجج التي تُقدّم لتنفيذ هذا التأمل نفسه، ولعلّ دحضاً لهذه الحجج يُمكن الشعرية من أن تتجنّب بطريقةٍ أيسر بعض المخاطر التي تنبّه إليها. ولقد قُدِّمَتْ كُلُّ حُجَّةٍ من هذه الحجج مرّات عديدة، فلا بدّ إذاً من تخيير لمختلف صياغاتها، وإليك صفحة منتخبة من المقال الشهير الذي كتبه هنري جينس بعنوان *فن التخيل* (6):

«له (أي الروائي) كلُّ الحظوظ كي يتمتع بفضيلة تجعله يُدرك أن مثل هذا التمييز الغريب والقطعي بين الوصف والحوار بين الوصف والحدث الروائي، تمييزٌ مجرد من كل معنى وقليل الإفادة. فعلى ما يتحدث الناس عن هذه الأمور وكأنه يوجد تمييز واضح فيما بينها، كأنها لا تتداخل في كل لحظة، وكأنها لا تتصل فيما بينها اتصالاً وثيقاً في مجهود شامل للتعبير. وأنا لا يمكنني أن أتخيل تأليفاً لكتاب متجسداً في خانات معزولة ولا أن

أتصور مقطعاً وصفيًا، في رواية جديرة بالذكر، يكون خُلُوًا من مقصدٍ سرديٍّ، أو حوارٍ يكون خُلُوًا من مقصدٍ وصفيٍّ، أو خاطرة معيّنة لا تسهم في الحدث الروائي أو حدثاً روائياً تكمن قيمته في سبب آخر غير ذاك السبب العام والوحيد الذي يفتر نجاح كل عمل فني، أي القدرة على أن يكون صالحاً لإبراز النص. فالرواية كائن حي، واحد وغير منقطع، مثل كل جهاز عضوي آخر، وسنلاحظ على ما أعتقد أنها تعيش بالضبط إذا ما ظهر في كل جزء منها شيء ما من جملة الأجزاء الأخرى. والناقد الذي سيزعم، انطلاقاً من النسيج المنغلق لعمل تام، زُعم جغرافية لوحدها سيكون مُجبراً على وضع حدود مزيفة، وهو ما أخشاه، كزيف كل الحدود التي عرفها التاريخ».

وهكذا يتهم جيمس الناقد الذي يسمح لنفسه باستعمال مفاهيم من قبيل، «الوصف» و«السرد» و«الحوار» الخ... بارتكاب خطأين في الوقت نفسه : (1) الاعتقاد بإمكان وجود هذه الوحدات المجردة في حالة خام داخل العمل؛ (2) التجرؤ على استعمال مفاهيم مجردة تجزئ هذا الموضوع غير الملموس («هذا الكائن الحي») الذي هو العمل الفني.

إن المنظور الذي تندرج ضمنه الشعرية يفقد المأخذ الأول كل قوته. فالشعرية بالتحديد لا تضع هذه المفاهيم المجردة في العمل النوعي وإنما تضعها في صلب الخطاب الأدبي. وهي تؤكد أن هذه المفاهيم لا يمكن أن توجد إلا هناك، في حين نجد أنفسنا في العمل يازاء تجلٍ محتلط إن قليلاً أو كثيراً. والشعرية لا تُعنى بهذا الجزء أو ذاك من أجزاء العمل، وإنما تُعنى بِسُاهِ المجردة التي تسميها «وصفاً» أو «حدثاً روائياً» أو «سرداً». والحجة الثانية أهم، وهي بالإضافة إلى ذلك أكثر الحجج تواتراً على الإطلاق. فإن صيحة مفادها لا تلمسوني⁽⁴⁾ ما تزال إلى اليوم تؤثر في العمل الفني، وفي هذا الرَفْض للفكر المجرد ما يفتن العقول. ومع ذلك لم يكن على جيمس إلا أن يقطع شوطاً آخر في مقارنته بين الرواية والجهاز العضوي - وهي مقارنة ملتبسة في حد ذاتها - حتى يدرك حدود مضمونها. ففي كل قطعة من جسدنا يوجد في آن واحد دمٌ وعضلات ولُفُفٌ وأعصاب، وهذا لا يضمننا من أن نتصرف بهذه الألفاظ وأن نستعملها دون أن يعترض علينا أي كان. ويقال أيضاً : لا توجد أمراض وإنما يوجد مرضى. ومن حسن حظنا أن علم الطب لم يعمل بهذا المبدأ. أما في مجال الدراسات الأدبية فمن ذا الذي يمكن أن تقتل دافعاً عن مواقف عبثية ؟ بل الأدهى أنه لا أحد يمكنه. وهنري

(7) باللاتينية في الأصل : noli me tangere وهي عبارة قالها المسيح أمام أعدائه (م).

جيمس ليس بدعاً في هذا، أن يتحاشى استعمال ألفاظ وصفيّة وبالتالي استعمال نظرية تؤسّسها. ولنا فقط أن نُبقي هذه النظرية في خيّر الإضمار أو أن تناقشها بشكل صريح. إن انتماء هذه الدراسة إلى مجموعة مخصصة للبنىوية يطرح سؤالاً جديداً : ما علاقة البنىوية بالشعرية ؟ إن عسر الإجابة عليه هو على قدر تعدّد المعاني في لفظة «بنىوية». إذا تناولنا هذه الكلمة في معناها الواسع، فإن كل شعرية هي شعرية بنىوية، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها، مادام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختيارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجرّدة (هي الأدب). لكن لنقل إنه يكفي دائماً إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنىوية. أما إذا عنيّا بهذه اللفظة مجموعة محدودة من الفرضيات، معلومة التاريخ، وهي تختزل اللغة في نظام تواصل أو تختزل الوقائع الاجتماعية فتصبح نتاجاً لقانون ما، فإن الشعرية كما هي معروضة هنا ليس لها من البنىوية ما به تنفرد، بل إننا يمكن أن نذهب إلى أن الحدث الأدبي، وبالتالي الخطاب الذي يسطع به (أي الشعرية)، ومن حيث هما كذلك، يمثلان اعتراضاً على بعض التصورات الأدائية للغة وهي تصورات صيغت عند بدايات «البنىوية».

وهذا ما يجزّنا إلى ضبط العلاقات بين الشعرية واللسانيات. لقد قامت اللسانيات، بالنسبة لكثير من «الشاعريين»* بدور الوسيط تجاه المنهجية العامة للنشاط العلمي؛ فقد كانت مدرسة (يقول أتباعها ويكثرون) في صرامة الفكر ومنهج الاستدلال ومراسيم المعالجة. وهذا أمر طبيعي جداً بالنسبة إلى فنّين تتجأ عن تحولات مجال واحد هو فقه اللغة*، ولكننا سنتفق أيضاً على أنها محض غلاقة وجودية مُضْطَرّة. ففي ظروف أخرى يمكن لأي فن آخر أن يقوم بالدور المنهجي نفسه. وعلى العكس تصبح العلاقة ضرورية في موضع آخر. ذلك أن الأدب، باتم معنى الكلمة، نتاج لغوي (وقد كان ملازمي يقول : «الكتاب امتداد كامل للحرف...»). فكل معرفة باللغة ستكون تبعاً لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعري، لكن هذه العلاقة، وقد صيغت على هذا النحو، لا تربط بين الشعرية واللسانيات بقدر ما تربط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الشعرية وكل علوم اللغة. وكما أن الشعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعاً لها فإن اللسانيات (كما هي حالياً على الأقل) ليست علم اللغة الوحيد. فموضوعها نمط معين من البنى اللسانية (الصوتية والنحوية والدلالية) دون أُمَاط أخرى تُدْرَسُ في نطاق الأثروبولوجيا أو التحليل النفسي أو في نطاق «فلسفة اللغة». وتستطيع الشعرية أن تجد في

كلّ علم من هذه العلوم عوناً كبيراً مادامت اللغة جزءاً من موضوعها، وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علماً، وأن جماع ذلك يكوّن حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات.

ومن هذا الموقع تسهم الشعرية في المشروع الدلائلي العام، الموحد بين كل الاتجاهات التي يمثل الدليل نقطة انطلاقها.

ستحدّد الشعرية بالضرورة مسيرتها بين حذّين أقصيين :

الحذّ الخاص الشديد الخصوصية، والحذّ العام المفرط في العمومية. فهناك سُنّة عتيقة تضغط عليها وتؤدي دائماً عبر استدالات متنوعة جداً إلى النتيجة نفسها : يجب التخلّي عن كلّ تفكير مجرّد والاكتفاء بوصف ما هو خاص، وما هو متفرد. وقد رأينا التكامل الضروري بين المسّتين تكاملاً يحول دون أية مراتبية. ولكننا إذ نحرص اليوم على الشعرية فذلك يعود إلى أسباب استراتيجية محض، ففي مقابل شخص مثل لسنج⁽⁸⁾ في وصفه لقوانين المثل الخرافي⁽⁹⁾ كم نجد من المفسرين الذين يشرحون لنا معنى هذا المثل أو ذاك ! إن تاريخ الدراسات الأدبية يسمّيه اختلالاً في التوازن مهولٌ يترجّح كفة التأويل. وهذا الاختلال هو ما يجب أن يقاوم، لا مبدأ التأويل.

وقد ظهر خطر مواز وعكسي في السنوات الأخيرة هو خطر فائض التنظير، فقد أصبحت تقتزح، في حركة مهما كانت وثيقة الصلة بمبادئ الشعرية، لكنها تقفز على المراحل، قراءات تنزع أكثر فأكثر نحو الشكلائية في خطاب لم يعد له من موضوع إلا نفسه. وفي ذلك نسيانٌ لفقر معرفتنا الراهنة بالحدث الأدبي، ولبقاء ملاحظتنا ناقصة شنيعة ولمدى جزئية الظواهر التي نعالجها. وهذا الواقع يجعلنا نختار هنا النظرية بدلاً من المنهجية، فموضوعنا سيكون خطاب الأدب الذي أثراه على خطاب الشعرية. وقبل أن نُشكّلن سنعلم إلى أن نفقهن، وسنتبنّى هذه الفكرة التي جاءت مؤخراً على لسان عالم اجتماع أمريكي وجد

(8) يبدو أنه الكاتب الألماني Lessing Gotthold Ephraim (1729 - 1781). اهتم بالشعر والمسرح وألف عدة نصوص مسرحية ورسائل في الأدب ووضع مصنفاً في الصلة بين الشعر والرسم. وقد عرف بنقده لقواعد المساءة على النحو الذي صاغها به الفرنسيون كما اهتم - أيما اهتمام بكتاب «الشعرية» لأرسطو (م).

(9) استعملنا هنا «مثل خرافي» لأداء الكلمة الفرنسية Fable، لأنها لم تستعمل في هذا السياق بمعناها الاصطلاحي الذي نجده عن الشكلايين الروس كما سنرى في موطن آخر من الكتاب. وغايتنا من ذلك تمييز هذا الجنس الأدبي عن المصطلح الذي لا يفيد بالضرورة الجنس لأنه أوسع مدًى وأدق من حيث معناه (م).

نفسه في وضعية مماثلة، فقال : «إزاء ميدان أساسي للسلوك، أفضل المقاربة التأملية العامة على العنق المنهجي».

إن الشعرية ما تزال إلى حد الآن في بداياتها، وهي تكشف عن كل العيوب المميزة لهذه المرحلة. وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها إلى الآن غير متقن وغير ملائم، فالأمر يتعلق بتقريبات أولية وتبسيطات مفرطة ولكنها رغم ذلك ضرورية. والعرض الآن ليس على أقصى تقدير، إلا جزءاً من الأبحاث التي يمكننا أن نضجها عن جدارة إلى باب الشعرية. وأتمنى ألا يُعتبر تعثر الخطوات الأولى في اتجاه جديد حجة على أنه اتجاه خاطئ.

تحليل النص الأدبي

2

1 - مقدمة : المظهر الدلالي

نطالع كتاباً ونرغب في الحديث عنه. فما نوع الوقائع التي يمكن أن نلاحظها وما هي ضروب الأسئلة التي يمكن أن تثار ؟ إن تنوع الوقائع والقضايا يبدو لأول وهلة مدعاة للشك في وجود نظام ما. لكن لنكف عن اصطناع البراءة. فالخطاب عن الأدب موروث مع الأدب نفسه. والأمر لا يتعلق بابتكار نظام بقدر ما يتعلق باختيار إحدى الإمكانيات العديدة المتاحة لنا، معتمدين على أقل الطرق تعقلاً.

وسنقسم في البداية الألغاز، التي لا تُحصى للعلاقات الملحوظة في النص الأدبي، إلى مجموعتين كبيرتين : علاقات بين عناصر مشتركة الحضور (حضورية)⁽¹⁾ وعلاقات بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة (غيبائية)⁽²⁾، وتختلف هذه العلاقات إن في طبيعتها أو في وظيفتها. ولا يمكن أن يُعدّ هذا التقسيم مطلقاً، وهو في ذلك ككل تقسيم عام جداً. فثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عملياً يازاء علاقات حضورية. وعلى العكس من ذلك يمكن أن نجد

(1) باللاتينية في الأصل : in praesentia (م).

(2) باللاتينية في الأصل : in absentia (م).

في كتاب على قدر كبير من الطول أجزاء متباعدة، مما يجعل العلاقة فيما بينها علاقة غيائية. بيد أن هذا التقابل سيسمح لنا بتجميع أولي للعناصر التي تكوّن العمل الأدبي. فمع أي شيء يتطابق هذا التقسيم في تجربتنا نحن القراء؟ إن العلاقات الغيائية علاقات معنى وترميز*. فهذا الدال «يدل» على ذاك المدلول. وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما وذاك الفصل يصور نفسية ما. أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء. تتكوّن الأحداث هنا بعضها بعضاً وتكوّن الشخصيات فيما بينها تقائض وتدرجات (لا ترميزات) وتتألف الكلمات في علاقة دالة بموجب سببية ما (لا بموجب الاستحضار). وباختصار، لا تدل الكلمة والفعل القطعي والشخصية على هذه الكلمات والأفعال والشخصيات الأخرى التي لا يعينها منها إلا وجودها مترابطة والتي لا ترمز إليها. وقد سُمّي هذا التقابل بأسماء متنوعة جداً. ففي اللسانيات حديثٌ عن علاقات مركبة (حضورية) وعلاقات (غيائية) أو بصفة عامة نجد حديثاً عن مظهر تركيبية من اللغة ومظهر دلالي.

لكن الأدب ليس نظاماً رمزياً «أولياً» (كما يمكن للرسم مثلاً أن يكون أو كما هو شأن اللسان بمعنى من المعاني) وإنما هو نظام «ثانوي». فهو يستعمل نظاماً موجوداً قبله هو اللغة، مادة خاماً. وهذا الاختلاف بين النظام اللغوي والنظام الأدبي من العسير أن نلاحظه باطراد في كل وجوه الأدب. فأدنى ما يكون عليه يوجد في الكتابات التي هي من النمط «الفنائي» أو الحكيم حيث تنتظم جمل النص مباشرة فيما بينها. وأقصاه يوجد في النصوص التخيلية حيث تكوّن الأفعال القصصية والشخصيات المستحضرة بدورها تشكيلاً مستقلاً نسبياً عن الجمل الملموسة التي تعرّفنا بها. بقي أن الاختلاف مهما يكن ضعيفاً فإنه يظل دوماً موجوداً. وينتج عن ذلك وجود مجموعة ثالثة من القضايا المرتبطة بالتمثيل اللفظي للنظام المتخيل (ولعله بإمكاننا أن نتصوره ممثلاً بواسطة أخرى مثل الشريط السينمائي) مما يرغمنا على أخذ المظهر اللفظي من النص الأدبي بعين الاعتبار.

ونستطيع إذن تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي. وهذا التفريع موجود منذ أمد بعيد في ميدان بحثنا رغم أنه يُسمّى بأسماء مختلفة ويصاغ في جزئياته طبقاً لوجهات نظر متنوعة. فعلى هذا النحو قمت البلاغة القديمة مجال دراستها إلى الأداء (لفظي) والإنشاء (تركيب) والابتداع

(دلالي).⁽³⁾ وكذلك قسّم الشكلانيون الرّوس مجال الدراسات الأدبية إلى أسلوبية ونظم* وغرضية*، وكذلك يُفَعَّلُ في النظرية اللسانية المعاصرة بين الصّوارة والتركييب والدلالة. وهذه المصادفات تخفي مع ذلك فوارق عميقة أحياناً، ولن نتَمَكَّن من الحكم على مضمون العبارات المقترحة هنا إلا بعد وصفها.

إن مظاهر النص الأدبي الثلاثة عُرِفَت على نحو متباين إلى حدّ بعيد، حتى أنه يمكننا أن نميز مختلف مراحل تاريخ الشعرية طبقاً لإشار أهل الاختصاص الاهتمام بهذا المظهر من مظاهر العمل أو ذاك.

وقد أهملَ المظهرَ التركيبي (وهو ما أسماه أرسطو عندما تناول المسألة بـ «أجزاء الامتداد») أكثر من غيره إلى أن أخضعه الشكلانيون الرّوس لدراسة مُتَمَتِّعة في العشرينيات من هذا القرن. ومذّاك أصبح هذا المظهر قطب اهتمام الباحثين، خصوصاً منهم أولئك الذين ندرجهم ضمن الاتجاه «البنوي».

وقد حظيَ المظهرُ اللفظي من الأدب باهتمام عدة اتجاهات نقدية حديثة. فدرس «الأسلوب» في نطاق الأسلوبية ودرست «صيغ» السرد في نطاق الأبحاث المورفولوجية بألمانيا، و«وجهات النظر» في سَنَةِ هنري جيمس بأنكلترا والولايات المتحدة.

وليس هذا شأن ما سَيِّناه هنا بالمظهر الدلالي من النص. إذ يمكننا أن نجد التّأويل تضعه في المقام الأول، فهو بذلك أكثر المظاهر التي عولجت بوفرة. لكن يمكن أن نقول إن هذه المعالجة لم تكن أبداً من منظور الشعرية. فقد عَنِيَ بمعنى هذا العمل أو ذاك، لا بالظروف العامة لولادة المعنى. وليس بإمكاننا في نطاق هذا العرض أن نغيّر الوضعية، إذ ينبغي علينا حينئذ أن نبتكر، في حين أن طُموحنا ينحصر في العرض والتنظيم. ولكن سنحاول في الصفحات الموالية أن تقدّم بإيجاز إشكالية النص الأدبي الدلالية، حتى نتجنب اختلافاً فادحاً في التوازن، نظراً إلى أن الفصول الأخيرة سنخصصها لوصف المظاهر التركيبية واللفظية.

(3) باللاتينية في الأصل وهي : الأداء elocutio والإنشاء dispositio والابتداع inventio (م).

* Composition

* Thématique

* Modalité de narration

لئن ظلت نظرية الدلالة الأدبية إلى حدّ الآن في مأزق، فإن بعض السبب في ذلك يعود إلى أن وقائع مختلفة جداً جُمعَ بينها في موضع واحد، بالرغم من أن لكل منها صلة «بالدلالة». وستكون مهمتنا قبل كل شيء تصنيف هذه القضايا (وهو أجدى من حكمها).

وعلينا في البداية، مقتفين في ذلك خطى اللسانيات المعاصرة، أن نميّز بين نمطين من الأسئلة الدلالية : أسئلة شكلية وأخرى مادية، أي ما هي الكيفية التي يدلُّ بها نصٌّ من النصوص ؟ وعلامة يدل ؟

إن السؤال الأول يوجد في مركز اهتمامات الدلالية اللسانية، لكننا نجد مع ذلك المقاربة اللسانية تشكو من نقصين : فهي تكتفي من جهة «بالدلالة» وحدها بالمعنى الحصري للكلمة، تاركة جانباً قضايا الإيحاء والاستعمال اللغوي للغة واعتماد الاستعارة؛ وهي من جهة أخرى لا تتجاوز حدود الجملة أبداً. والجملة عندهم هي الوحدة اللسانية الأساسية. في حين أن هذين المظهرين من مظاهر الدلالية الشكلية، أي المعاني «الثانية» والانتظام الدال «للخطاب» مفيدان جداً في التحليل الأدبي، ثم إنهما لفتا منذ أمد بعيد انتباه أهل الاختصاص. فماذا نعرف عنهما اليوم ؟

لقد كانت دراسة المعاني الأخرى عدا المعنى «الحقيقي» تمثل تقليدياً جزءاً من البلاغة، وكانت تؤلف على وجه الدقة باب المجاز. أما اليوم فما عدنا نتمسك بالتقابل بين المعنى الحقيقي والمعنى المشتق. ولهذا التقابل أصولاً تاريخية ومعارية، وإنما نميز بين صيرورة الدلالة (حيث يستدعي الدال المدلول) وصيرورة الترميز حيث يرمز مدلول أول إلى مدلول ثانٍ. إن الدلالة موجودة في المفردات (في جداول الكلمات) أما الترميز فيقتل في المتلفوظ داخل التركيب. والتداخل الذي بين المعنى الأول والمعنى الثاني (المستئين أحياناً اقتداءً بـ إ.أ. ريتشاردز⁽⁴⁾) «المشبه والمُشَبَّه به»⁽⁵⁾ ليس مجرد استبدال أو إسناد، وإنما هو علاقة متميزة لم يُشرع في دراسة صيغها إلا منذ عهد قريب. وما نعرفه معرفة أفضل نسبياً هو التنوع المجرد للعلاقات التي تنشأ بين المعنيين. فقد سمّتها البلاغة القديمة بأسماء هي المجاز

(4) I. A. Richards

(5) الرائد في هذا المجال هو

W. Empson, the structure of complex words, Londres, Catto et Windus, 1950

والقسم النظري من بحثه ترجم إلى الفرنسية بعنوان :

«Assertions dans les mots», Poétique, 6, 1971, pp. 239-270

الموسل والاستعارة والكناية والطباق والمبالغة والتلطيف⁽⁶⁾. أما البلاغة الحديثة فإنها أرادت تأويل هذه العلاقات حسب عبارات منطقية من قبيل التضمن والإقصاء والتقاطع⁽⁷⁾... الخ.

أما فيما يتعلق بالخصائص الرمزية للأجزاء التي يفوق حجمها الجملة فعلينا أن نعرف ما إذا كانت الرمزية كامنة في النص أم لا. في الحالة الأولى يحيل كل جزء من النص على جزء آخر «فتتميز» شخصية ما بأفعالها أو بتفاصيل وصفية، أو «تتدغم» خاطرة مجردة بمجمل الحكمة (ويمكننا القول إن الجملة الأولى من أنا كارفينا⁽⁸⁾ تتضمن بقية الكتاب بصورة مكثفة). وفي الحالة الثانية يتعلق الأمر بالتفسير بما شاع للكلمة من معنى، أي الانتقال من النص الأدبي إلى النص النقدي (وهو ما نرجع إليه عادة عملية التأويل بصفة عامة)، فيصبح التفسير حينئذ محاصراً بدوره بتأويليات مختلفة أو بقواعد مجردة تحكم عملة الوظيفي. وأكثر التأويلات اكتسالا في التقليد الغربي هي تلك التي تكونت حول قراءة الكتاب المقدس. إن التأويلات لا تحفل دوماً بوصف طرائقها، ومن الممكن أن نكتشف أيضاً في هذا المستوى المافوق - جملي المقولات المجازية بعينها وقضايا المعاني نفسها (وقد كانت التورية وجهاً بلاغياً قبل أن تصبح جنساً أدبياً). ولكن لا تتوفر لنا الآن إلا معارف جزئية عن كل ما يتصل بالبنية الرمزية للخطاب⁽⁹⁾.

أما السؤال الثاني الكبير، ذاك الذي يحدد الدلالة الجوهرية، فهو : علام تدل ؟ وهنا أيضاً لابد من الفصل بين عدة قضايا غالباً ما تعالج مجتمعة.

يمكننا أن نتساءل في البداية عن الكيفية التي يصف بها النص الأدبي العالم (مرجعة). وبعبارة أخرى يمكننا أن نطرح قضية صدقه. فالقول بأن النص الأدبي يعود إلى واقع ما وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه يعني أننا نقيم بالفعل علاقة صديق بينهما وأنها نخول لأنفسنا إخضاع

(6) هذه التعابير لتأدية ما يعرف في البلاغة الفرنسية بـ :

(م) synecdoque-métaphore - métonymie - antiphrase - hyperbole - Litote

(7) أضفى التأويل الكثيرة الحديثة التي أعادت النظر في الغالب المجازي نجدتها عند Rhetorique générale (ومن معه) Jacques

Dubois, Larousse, Paris 1970 وبالعصوص الصفحات 91 - 122، وللاطلاع على منظور نموي للمجاز انظر : Christine

Brooke-Rose, A grammar of Metaphor, Londres, 1958

(8) Anna Karenine

(9) لقد سمى R.M Browne إلى جعل نظرية المجاز تنسج لبنية الخطاب، انظر :

«typologie des signes typologie des signes littéraires», Poétique, 7, 1971, pp. 334-335

ومن العيب أن نعد بليوغرافيا حول «التأويل». ولكن يمكن أن نحصل لدينا فكرة عن تنوع المقاربات النقدية العالية في هذا

المجال بالعودة إلى المحدثين الخاصين من مجلة 2, 1973) et IV (1972), 2 «New literary History».

الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة، أي سلطة الحكم عليه بالصحة أو الخطأ. إلا أننا نلاحظ في هذه النقطة تقارباً وتقابلاً غريبين نوعاً ما بين المناطق، وهم أهل الاختصاص في القضايا التي تطرحها علاقة الصدق، وبين المنظرين الأوائل للرواية. لقد اعتاد هؤلاء على أن يقابلوا علم التاريخ بالرواية أو الأجناس الأدبية الأخرى ليصلوا إلى أنه إذا كان من الواجب على الأول أن يكون دوماً صحيحاً فإنه بوسع الثانية أن تكون خاطئة ولو برمتها. وقد كتب ثيير دانييل هويت⁽¹⁰⁾ في رسالته حول أصل الروايات أن الروايات «لها أن تكون خاطئة ولو برمتها إن جملة أو تفصيلاً». ولم يتبق حينئذ إلا خطوة واحدة حتى ندرك التشابه بين الروايات والأكاذيب، وبينها وبين الكلام المختل. قد نسب هويت نفسه أصل الرواية إلى العرب الذين اعتبرهم بوجه خاص جنساً موهوباً في الكذب.

وقد دحض المنطق الحديث (منذ فريج⁽¹¹⁾ على الأقل) بشكل معين هذا الحكم. فليس الأدب كلاماً يمكن، أو يجب، أن يكون خاطئاً بخلاف كلام العلوم. إنه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق. لا هو بالحق ولا هو بالباطل. ولا معنى لطرح هذا السؤال. فذلك ما يحدد منزلته أساساً من حيث هو «تخيّل».

قُبِلَتِ المناطق إذن لا وجود في النص الأدبي لجملة صحيحة أو باطلة. وهذا لا يمنع أبداً من أن تكون للأثر برمته طاقة وصفية معينة. فالروايات تستدعي بدرجات متفاوتة، «الحياة» كما جرت حقا. ومن المتيّسّر إذن أن يُستخدم النص الأدبي عند دراسة مجتمع ما كوثيقة من بين جملة الوثائق الأخرى. لكن غياب علاقة متينة بالحقيقة له أن يجعلنا، في الوقت نفسه، حذرين إلى أقصى حد. يقدر ما يمكن للنص أن «يعكس» الحياة الاجتماعية بقدر ما يمكنه أن يقدم وجهها المعاكس. ومثل هذا المنظور شرعيّ تماماً إلا أنه يذهب بنا بعيداً عن التعرّية. فنحن إذ نضع الأدب على صعيد واحد مع أية وثيقة أخرى نتخلّى بداهة عن اعتبار ما يجعل من الأدب أدباً.

إن قضية العلاقة بين الأدب والوقائع الخارجة عن نطاق الأدب غالباً ما خِلِطَ، باسم «الواقعية»، بينها وبين قضية أخرى هي امتثال نص معين إلى معيار نصي خارج عنه. وهذا الامتثال يؤدي إلى وهم الواقعية ويجعلنا ننعت هذا النص أو ذاك بأنه محتمل*.

ولو درسنا الجدل الذي ورثناه عن الماضي، لأدركنا أن العمل يعتبر مُشاكلاً للواقع طبقاً لنمطين أساسيين من المعايير: أولهما ما نسميه بقواعد الجنس الأدبي. لكي يكون بوسع العمل أن يُعتبر محتملاً فإن عليه أن يمثل إلى هذه القواعد. فلم تكن المهارة تعتبر في بعض العصور مشاكلة للواقع إلا إذا كشفت الشخصيات، في آخر فصل، عن قرابة وثيقة بينها. ولم تكن الرواية تعتبر محتملة إلا إذا أتى حل العقدة فيها بزواج البطل بالبطلَة وجوزيت الفضيلة وعُوِيت الرذيلة. ومشاكلة الواقع إذا نحن حملناها على هذا المعنى عتت علاقة العمل بالخطاب الأدبي، وبالتحديد علاقته ببعض تفريمات هذا الخطاب، وهي تكوّن جنساً أدبياً.

ولكن يوجد محتمل للواقع غالباً ما حُمل أيضاً على أنه علاقة بالواقع. وقد سبق لأرسطو مع ذلك أن قال بوضوح إن المحتمل ليس علاقة بين الخطاب ومرجع (أي علاقة صدق) وإنما هو علاقة بين الخطاب وما يُعتقد القراء أنه صحيح. فالعلاقة تقوم هنا بين العمل وبين خطاب مَثُوت يمتلك كل فرد من أفراد مجتمع ما بعضاً منه، ولكن لا أخذ يستطيع أن يزعم امتلاكه. وبعبارة أخرى إنه بحوزة الرأي العام. وهذا الرأي العام ليس بطبيعة الحال هو «الواقع» وإنما هو مجرد خطاب ثالث، مستقل عن العمل. فالرأي العام يقوم إذن بوظيفة القاعدة في الجنس الأدبي ويحكم كل الأجناس الأدبية.

إن التقابل بين هذين النمطين من الاحتمال ليس تقابلاً بين أمرين متميزين إلا في الظاهر. فما إن ننظر إلى القضية من وجهة نظر التاريخ حتى نجد أمراً آخر هو التنوع المتسالي لقواعد الجنس الأدبي. إن الرأي العام جنس واحد يزعم أنه يخضع كل الأجناس الأخرى. في حين أن الأجناس الأدبية بآتم معنى الكلمة تقبل التنوع والتواجد.

وإنه لمن المفيد أن نواجه من هذا المنظور المدرسة الكلاسيكية بالمدرسة الطبيعية في القرن التاسع عشر. من جهة تعود الشعرية الكلاسيكية صراحة إلى قواعد الجنس الأدبي دون أن تزعم أن الامتثال لها يضارع الحقيقة. فالشاعر كما كتب شابلان⁽¹²⁾ «أولى به أن يغير [الحقيقة] برمتها من أن يترك منها شيئاً ما يتنافر مع قواعد فنّه». ومن جهة أخرى يقول منظرو المدرسة الكلاسيكية عن طواعية بوجود أجناس أدبية عديدة، وتبعاً لذلك، بوجود مُحتملات. فالوسائل المختلفة التي تتوفر للشاعر يمكنها أن تؤدي كلها إلى الاحتمال، لكن في أجناس أدبية مختلفة. وقد كتب هوراس في فن الشعر أن اليأس⁽¹³⁾ يتلاءم مع الهجاء،

vraisemblance *

Chapelain (12)

L'Ambe (13) يتكون من مقطع طويل ومقطع قصير [u-] (م).

ويتلاءم «الشائلي»⁽¹⁴⁾ ذو الأبيات المتفاوتة الطول مع الشكوى والشكر... الخ. أما الرأي العام فله حقوق مختلفة في مختلف الأجناس الأدبية. إن القصيدة «رغم كونها محتملة دوماً» كما يقول هويت، فإنها في ذلك دون الرواية. وبعبارة أخرى، إن قانون بعض الأجناس الأدبية يتوافق مع الرأي العام ولكن ليس للرأي العام حقوق مطلقة.

ويقف المذهب الطبيعي في القطب المقابل، فالطبيعيون لا يقبلون الرجوع إلى قواعد الجنس الأدبي. ويجب أن تكون كتاباتهم حقيقية لا محتملة. ويدل هذا الموقف في حقيقة الأمر على أن القاعدة الوحيدة المقبولة هي قاعدة الرأي العام. ونتيجة هذا المبدأ المباشرة هي اختزال كل الأجناس الأدبية في جنس واحد. فإذا ما ناقضت قواعد جنس أدبي ما هذا المحتمل فإننا نخدّف الجنس الأدبي. فليس في المدرسة الطبيعية مكان للقصيدة. وعلى هذا النحو يقول الواقعي الروسي سالتيكوف شتشرين⁽¹⁵⁾ متحدثاً عن الشعر «لا أفهم الجدوى من المثنى على حبل ومن جلوس القرفصاء كل ثلاث خطوات»، ويمكننا أن نتبين من هذا التشبيه أن المدرسة الطبيعية ترفض، في مستوى النظرية على الأقل، تنوع الخطابات. والحال أن الاعتراف بهذا التنوع والصيغة المتواصلة لمنطقية حقيقية هما شرطان ضروريان لمعرفة النص.⁽¹⁶⁾

وينتمي أخيراً ما يمكن أن نسميه بفرضية غرضية أدبية عامة إلى مجال ثالث من مجالات البحث. وقد تساءلنا منذ أمد بعيد عما إذا كان بوسعنا أن نقدم أغراض الأدب من حيث هي مجموعة مُنبتنة، لا من حيث هي متوالية مفتوحة ومشتتة. وجُلُّ هذه المحاولات تتخذ إلى حد الآن تنظيمياً خارجاً عن نطاق الأدب، مثل أطوار الطبيعة أو بنية النفس الإنسانية.. الخ، نقطة انطلاق. ويمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن من الأفضل أن نؤسس هذه الغرضية داخل اللغة والأدب. إلا أنه من العسير أن نثبت وجود مثل هذه الغرضية العامة.⁽¹⁷⁾

(14) distique : هو بيت شعري شائلي، إذ يميز المروض الفرنسي بين quatrain tercet و distique... الخ. بحسب عدد الأبيات التي تكون المقطوعة. (م).

(15) Saltykov Tchchedrine

(16) في قضية الواقعية انظر : Je discours réaliste, Poétique, 16, 1973.

(17) إليك بعض الكتب الحديثة التي تستكشف هذه الفرضية، تقدمها على سبيل الذكر :

N. Frey, Anatomy of Criticism, New York, Atheneum, 1957.

(الترجمة الفرنسية لهذا الكتاب لا تصاح للاستعمال)

G. Durand, Les structures anthropologiques G. Durand : Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris.

Bordas, 1969 (1^{re} Ed., 1960);

R. Girard : Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Grasset, 1961 ;

A.J. Greimas : sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966 ;

T. Todorov : introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970.

(2) سجلات الكلام

«إن العمل الأدبي مصنوع من كلمات» كما يقول اليوم دون تردّد أيّ ناقد يسعى إلى التعرف على قيمة اللفظة في الأدب. لكن العمل الأدبي، وهو في ذلك لا يختلف عن أيّ ملفوظ لسانی، ليس مصنوعاً من كلمات بل هو مصنوع من جمل وهذه الجمل تنسب إلى سجلات مختلفة من سجلات الكلام. (والكلام مفهوم تقترب منه بعض معاني لفظة «أسلوب»). ووصفها يمثّل أول مهمة بالنسبة إلينا، إذ ينبغي البدء بمعرفة أيّ الوسائل اللسانية تتوفر عند الكاتب، وينبغي معرفة ما هي عليه خصائص الكلام قبل إقحامه في العمل. وهذه الدراسة الأولية المتعلقة بالخصائص اللسانية للمواد ما قبل الأدبية ضرورية لمعرفة الخطاب الأدبي ذاته، وهو ما سنتناوله فيما بعد مادامت الحدود المنيعة بين هذا وتلك غير موجودة.

ولن نسعى هنا إلى تلخيص الأعمال العديدة المتعلقة بـ«الأساليب» في بضع كلمات، بل إننا سنقتنى فقط بتبيين بعض المقولات التي يخلق حضورها أو غيابها سجلاً من سجلات اللسان. وينبغي أن نضيف منذ الآن أن الأمر لا يتعلق أبداً بحضور أو غياب مطلقين، وإنما يتعلق بهيمنة كمية (وهو ما لم تتمكن من مقياسه إلا بطريقة رديئة : فكم ينبغي أن نجد من استعارة في الصفحة الواحدة حتى نعت أسلوباً ما بأنه «استعاري» ؟) فليست هي مقابلات حقيقية، بل خصائص متدرجة ومتواصلة.

1) توجد مقولة أولى بديهية جداً تسمح لنا بتمييز سجل ما هي طبيعته التي نسميها في الاستعمال اليومي بـ«الملموسة» أو «المجردة». ففي طرف من طرفي هذه المجموعة الاتصالية توجد الجمل التي يحيل الفاعل فيها على كائن مفرد مادي ومنفصل. وفي الطرف الآخر توجد الخواطر «العامة» التي تعلن عن «حقيقة» خارجة على كل إحالة مكانية أو زمانية. وبين هذين الطرفين ثمة ما لا نهاية له من الحالات الوسط طبقاً لما يكون عليه الموضوع المشار من درجة التجريد. ويقف القارئ دوماً حذوياً من ميزة الخطاب هذه، موقف تقويم مختلف الأشكال. فالرواية الواقعية مثلاً تختصّ بعرض التفاصيل المادية (كل واحد منا يتذكر أظافر ليون في السيدة بوفاري⁽¹⁸⁾ أو ساعد أنا كارنينا). وعلى العكس من ذلك تحبذ الرواية الرومانسية «التحليل» والتحليلات الغنائية والخواطر المجردة (إلا أن أنواع المزج بينهما ممكنة).

(2) توجد مقولة ثانية معروفة أيضاً - وإن كانت أشد إشكالاً - تتحدّد بمدى حضور الأوجه البلاغية (فئة علاقات حضورية يجب تمييزها عن المجاز وعلاقات غيائية). وهذه هي درجة تصويرية الخطاب. ولكن ما هي الصورة ؟ إذا كانت نظريات عديدة قد بحثت عن قاسم مشترك بين كل الصور، فإنها غالباً ما وجدت نفسها مرغمة على إقصاء بعض الصور من حقل دراستها حتى تتمكن من تفسير الصور الأخرى انطلاقاً من التعريف الذي تقترحه. وفي الحقيقة ينبغي أن لا يُلتَمَسَ هذا التعريف في علاقة الصورة بشيء آخر غيرها هي، بل يُلتَمَسُ في وجودها ذاته. فالصورة هي ما يسمح للوصف من حيث هي صورة في حد ذاتها. إنها ليست شيئاً آخر غير تنسيق نوعي للكلمات تُجيد تسميته ووصفه. فإذا كانت العلاقات بين كلمتين علاقات تماثل ففي ذلك صورة هي التكرار. وإذا كانت علاقة تقابل ففي ذلك أيضاً صورة هي النقيضة*. وإذا أشارت كلمة ما إلى كمية تقل عمّا تشير إليه كلمة أخرى أو تفوقه، أمكننا الحديث أيضاً عن صورة هي التدرج. ولكن إذا استعصت العلاقة بين الكلمتين على التسمية بأي مصطلح من هذه المصطلحات، وإذا كانت مختلفة أيضاً، فإننا نعلن عندئذٍ أن هذا الخطاب لا يتوفر على صورة، في انتظار اليوم الذي يأتي فيه بلاغي جديد يُعلّمنا كيف نصف هذه العلاقة التي لم ندركها.

إن كل علاقة بين كلمتين (أو أكثر) مُشتركتي الحضور يمكن أن تصح إذن صورة. لكن هذا الأمر المُضّر لا يتحقق إلا في اللحظة التي يدرك فيها متلقي الخطاب الصورة مادامت ليس شيئاً آخر غير الخطاب المُدرك في حد ذاته، ويتحقق هذا الإدراك إما بالرجوع إلى خطابات* حاضرة في أذهاننا أيّما حضور (من هنا يتأتى تواتر الصور القائمة على التكرار والتناظر والتقابل) وإما بالحاح شديد على توضيح بعض العلاقات اللفظية. وعلى هذا النحو استطاع ياكسون، بالاعتماد على تحليل ضافٍ للنسيج اللساني لهذه القصيدة أو تلك، أن يضع يده على عدد كبير من «الصور النحوية» التي كانت فيما سبق مجهولة.

ولا يوجد نقيض الصورة، أي الشفافية، احتجاب اللغة، إلا كَحَدٍّ. (لابدّ أننا سنقاربه أكثر من غيره عند تناول الخطاب النفعي والوظيفي الصّرف) وهو حد من الضروري أن نُعمل فيه الفكر. ولكن علينا أن لا نسمي إلى فهمه في حالته الخام. إنه لمن العبث أن نعتبر الكلمات

مجرد ثوب لجسم من الأفكار، فييرس⁽¹⁹⁾ يقول لنا : «إن هذا الثوب لا نستطيع التجرد منه تماماً ولا يمكننا إلا أن نبذله بثوب آخر أشد شفافية». لا يمكن أن تضلّ اللغة تماماً فتصبح مجرد وسيط للدلالة

لقد مثلت نظرية الصور باباً أساسياً من أبواب البلاغة القديمة، وبدافع من اللسانيات المعاصرة تمت عدة محاولات لإيجاد قاعدة أكثر اسجماً مع القائمة التي ورثناها عن الماضي، وهي قائمة ثرية، وإن في غير نظام. وقد أرادت نظرية من أكثر النظريات انتشاراً (تعود في الحقيقة إلى كائناتيان⁽²⁰⁾ على الأقل) أن تجد في الصورة خرقاً لقاعدة من القواعد اللسانية (نظرية البعد)، وهذه هي السيل التي استكشفتها جان كوهن في كتابه عن بنية اللغة الشعرية.⁽²¹⁾

إن مثل هذا التعريف يسمح بوصف أدق لبعض الصور ولكنه يواجه اعتراضات خطيرة بمجرد ما نسعى لتعميمها على الميدان بجملة.

3) توجد مقولة أخرى تسمح بتعيين مختلف «السجلات» في صلب اللغة. وهي وجود أو غياب الإحالة على خطاب سابق، ويمكننا أن نسمي هذا الخطاب الذي لا يستحضر «أساليب في القول» سابقة، خطاباً أحادي القيمة*، (وهو بدوره لا يمكن إعمال الفكر فيه إلا باعتباره حداً)، أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبياً فنسميه خطاباً متعدد القيم*.

وقد عالج تاريخ الأدب الكلاسيكي بارتياح هذا النوع الثاني من الكتابة، والشكل الوحيد المسموح به هو ذاك الذي يشقّ من خصائص الخطاب السابق ويحط من شأنها، إنه المحاكاة الساخرة. وإذا كان اللّوئى النقدي غائباً عن هذا الخطاب الثاني، فإن مؤرخ الأدب يتحدث عندئذ عن «سرقة أدبية». ويوجد خطأ جسيم يتمثل في أن النصّ المُعارض يمكن أن يُستبدل بالنصّ المُعارض. ويُنتى بذلك أن العلاقة بين النصين ليست مجرد علاقة تكافؤ بل

Peirce (19)

Quintilien (20)

Jean Cohen : structure du langage poétique. Flammarion, Paris, 1966 (21)

وقد صدرت ترجمتها العربية عن «دار توفال للنشر»، الدار البيضاء، المغرب، 1986. ونجد تنويعات أخرى لهذه النظرية في :

S. Levin : «deviation-statistical and determinate in poetic languages», *lingua*, 1963, pp 276-290

J. Dubois et al ; *Rétorique générale* سبق ذكره. وقد أعيد مؤخراً طبع مصنف كلاسيكي في الأوجه البلاغية : P. Fantanier, les figures du discours. Flammarion, Paris, 1968

monovalent *

polyvalent *

علاقة يعترها تنوع عظيم، لاسيما وأن علينا أن لا نغفل اللعب مع النص الآخر بأية حال من الأحوال. فكلمات الخطاب المتعدد القيم تحيل على وجهتين اثنتين. وتجريده من هذه القيمة أو تلك يعني أننا لم نفهمه.

ولنأخذ هذا المثال المعروف : حكاية الركبة الجريحة⁽²²⁾ في Tristram Shandy والتي نجدها أيضاً في جاك القَدْرِي⁽²³⁾ ولا يتعلق الأمر هنا بسرقة أدبية وإنما يتعلق بحوار. فقد تغيرت تفاصيل عديدة تغيراً يجعل نصّ دِيدُرُو، رغم أنه قريب من نصّ شْتِيرْن⁽²⁴⁾ غير مفهوم إذا نحن لم نأخذ بعين الاعتبار ما يوجد بينهما من تفاوت. فمثلاً تقدّم لجاك «قارورة خمر» فيشرب منها «على عجل جرعة أو جرعتين». ويكتمل معنى هذه الحركة إذا تذكرنا أن تْرِيم⁽²⁵⁾ تقدّم له «بضعة قطرات من مشروب منشط على قطعة سكر». وهذا التطابق بارز للعيان عند القارئ المعاصر آنذاك بروزاً واضحاً (ودِيدُرُو نفسه يشير إلى ذلك). ليس بوسعنا أن نفهم هذا النصّ دون اعتبار دلالاته المزدوجة، فهو يدل على ما قامت به المرأة بقدر ما يدلّ على نصّ شْتِيرْن.

ويعود الفضل إلى الشكلانيين الروس في بدء الاعتراف بقيمة هذه التهمة اللغوية. وقد كتب شكْلُوفسكي يقول : «إن العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها. وليس النصّ المعارض وحده الذي يُبدع في توازن وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يُبدع على هذا النحو»⁽²⁶⁾. ولكن باخيتين هو أول من صاغ نظرية بأنّ معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة*. فهو يعزم بأن «عنصرًا مما نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كلّ أسلوب جديد. إنه يمثل كذلك سجلاً داخلياً وأسلوباً مضاداً مخفياً إن صحّ التعبير لأسلوب الآخرين. وهو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة (...) والفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمّها عن طريقه... إن كلّ عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات «لسانية» محايدة ومثيرة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم بل يجد كلمات تسكنها

Tristram Shandy (20, VIII) (22)

Jacques le fataliste (23)

Sterne (24)

Trim (25)

.Théorie de la littérature, Seuil, Paris, p. 50 (26)

صدرت ترجمته التي قام بها إبراهيم الخطيب، وهو يسمون : نظرية المنهج الشكلي، سير، الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

أصوات أخرى. وهو يتلقاها بصوت الآخرين مُترعةً بصوت الآخرين. إن فكرة لا يجد إلا كلمات قد تمّ حجزها. ومن جهة نظر مشابهة، تحدث هارولد بلوم⁽²⁷⁾ أخيراً، فاتحاً عهد تحليل نفسي لتاريخ الأدب، عن «الخوف من التأثير» الذي يشعر به كل كاتب عندما يأخذ بدوره الكلمة (القلم). فهو يكتب دائماً مع أو ضد كتاب وُضع قبله. (وفيما بين الانتصار له أو عليه ما لا نهاية له من اللوينات المتنوعة). إن أصوات الآخرين تكن خطابه الذي يصبح حينئذ «متعدد القيم»⁽²⁸⁾.

وعندما لا يستدعي النصّ الحاضر نصّاً آخر نوعياً بل مجموعة لا اسم لها من الخصائص الخطائية فإننا نجد أنفسنا بإزاء وجه آخر من وجوه تعدد القيم. لقد صاغ مِلْمَان باري في كتابه الرائد⁽²⁹⁾ هذه الفرضية المتعلقة بالشعر الشفوي التقليدي (بأناشيد هوميروس وكذلك أناشيد الشعراء الفرسان اليونان) حيث لا يرتبط النعت بالاسم ليدقق الأول معنى الثاني، بل لأنهما مرتبطان في التقليد الشعري. ولا توجد الاستعارة بغية الزيادة في كثافة النص الدلالية، بل لأنها تدخل في ترسانة المَحَسِّنَات الشعرية، ولأن النصّ إذ يعتمد عليها، فإنه يدلّ على انتمائه إلى الأدب أو إلى أقسامه، لكنّ باري اعتقد أن هذه الميزة تخصّ الأدب الشفوي فقط، وقد فرضتها حاجة الشعراء الفرسان إلى الارتجال، وبالتالي إلى الاعتراف من معين الصيغ الجاهزة. فوقع مَذَاك تعميم هذه الفرضية على الأدب المكتوب، وأدّى هذا التعميم إلى تحديد لطبيعة المادة «المتحضرة». فالنصّ الجديد لا يصنع بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي إجمالاً إلى «الأدب»، بل بالعودة إلى مجموعات نوعية أكثر، مثل هذا الأسلوب أو تلك السنة المتميزة أو ذلك النمط من استعمال الكلمات أو الطرائق الشعرية. ونحن مدينون لميخائيل ريفاتير⁽³⁰⁾ بتغيير فرضية باري عن هذه اللغة الشعرية الجاهزة. ويجزنا هذا إلى نظرية عامة في القوالب الجاهزة التي يمكن أن تكون أسلوبية أو غرضية أو سردية في أن واحد، والتي تقوم بدور حاسم في بناء معنى خطابي ما. وإنها لوقائع من نفس القبيل، ولكن

Harold Bloom (27)

M. Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, Seuil, Paris, 1970 (28)

صدرت ترجمته التي قام بها د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - دار توبقال للنشر البيضاء 1986.

H. Bloom, the Anxiety of influence, New York, Oxford UP, 1973

Milman Parry (29)

Mikail Riffaterre (30)

في صلب اللسان المنطوق، تلك التي وصفها مؤسس الأسلوبية الحديثة شازل بالي⁽³¹⁾ وسماها مؤثرات الاستحضار عبر الوسط،⁽³²⁾ وهكذا فالبنديقية الحربية بخلاف المسدس تستدعي في أذهاننا وسطاً معيناً هو الوسط يتصام التعريف أو النصوص التي تصفه، ونحن لم نقدّم هنا إلا البعض القليل من التنوعات العديدة للخطاب المتعدد القيم.

(4) والنّمة الأخيرة التي نشتها هنا لتمييز تنوع السجلات اللفظية هي ما يمكن أن نسميه متبعين في ذلك بأنقنيست «ذاتية» اللغة (ونجعلها مقابل «موضوعيتها»)، فكل ملفوظ يحمل في ذاته آثار تلفظ وفعل إنتاجه الدقيق والفردي. لكن هذه الآثار يمكن أن تتفاوت كثافة. ولنضرب مثلاً واحداً على ذلك، فالماضي المجرد في الفرنسية يضيف على الخطاب حداً أدنى من الذاتية. وكل ما يمكننا أن نعرفه هو أن العملية الموصوفة سابقة على عملية الوصف (وهذا هو الأثر الضئيل الذي تتركه «الذاتية» هنا).

إن الأشكال اللسانية التي تتخذها هذه «الآثار» لعديدة. وقد كانت موضوعاً لأكثر من وصف⁽³³⁾ ويمكننا أن نميز بين سلسلتين كبيرتين: أولاًهما الإشارات إلى هوية المتحدثين وإلى المعطيات الزمكانية للتلفظ التي عادة ما تنقل عبر مورفيمات خاصة بذلك (الضائر أو أواخر الأفعال)، والثانية الإشارات إلى سلوك المتحدث و / أو المتخاطب إزاء الخطاب أو موضوعه (الذين لا يكونان إلا مقومات، أي مظاهر من معنى كلمات أخرى). واعتماداً على هذه الوسيلة بالذات، تخرق صيرورة التلفظ كل الملفوظات اللفظية. فكل جملة تحتوي على إشارة إلى استمدادات المتحدث بها. فمن يقول «هذا الكتاب جميل» يقدم حكماً تقويمياً فيتدخل بذلك بين الملفوظ ومرجه، أما من يقول «هذه الشجرة كبيرة» فإنه يصدر حكماً من نفس الجنس وإن كان أقل وضوحاً، ويخبرنا مثلاً عن نيات بلاده. فكل جملة تتضمن تقويماً ما لكن بدرجات مختلفة مما يسمح لنا بأن نقيم مقابلة بين الخطاب «التقويمي» وبين بقية سجلات الكلام.

وفي صلب هذا السجل الذاتي ميزنا بعض الأصناف ذات الخصائص المحددة تحديداً صارماً، وأشهرها الخطاب الانفعالي (أو التعبيري). والدراسة الكلاسيكية لهذا السجل هي دراسة

Charles Bally (31)

M. Parry, the Making of Homeric verse, Oxford, Clarendon Press, 1971. (32)

M. Riffatere, le poème comme représentation, Poétique, 4, 1970, p. 401-418 ;

Ch. Bally, Traité de stylistique Française, Genève-Paris, 1909

(33) للحصول على فكرة إجمالية عن فضايا التلفظ، انظر العدد 17 من مجلة Langages (1970) الممنون ب : l'Enonciation (بيولوجرافيا).

شارل بآلي، ومذاك عوّلت عدّة أبحاث هذه المظاهر من خلال سمات صوتية وخطّية ونحوية ومعجمية⁽³⁴⁾

ويوجد نمط آخر من الذاتية يتحقّق من خلال قطاع معزول من الألفاظ وهو الخطاب الجهوى ولنلحق به الأفعال والصّفات الجهوية⁽³⁵⁾ *devoir, les verbes et les adverbess modaux* *pouvoir, peut-être, certainement... etc* وللمرّة الثّانية تبرز إلى العيان الذات المتلفطة ومن خلالها عملية التّلفظ برمتها.

ولا فائدة من التّأكيد الملحّ على تشابك كلّ هذه السّجلّات في النصّ الملموس، فنحن نجد في الأدب الحالي أمثلة جديدة ومعقّدة تعقيداً شديداً، وإليك على سبيل المثال، مقتطفاً من عوليس⁽³⁶⁾ «عندما كفّ عن الابتسام تقدّم، وقد داهمت الشّمس سحابة كثيفة عتمت من جديد واجهة «ترينتي كولاّج» الكئيبة، تتقاطّع القطارات الكهربائية، تصعد، تنزل، تسدّ الأجراس، عبثّ الكلمات، وكذا أمر الأشياء يوماً بعد يوم، زمرة من الأعوان يخرجون ويدخلون والقطارات في ذهاب وإياب، كلّها الصّيد هذان يتسكّعان، «دينّيام ينفّس»... الخ. إن الجملة الأولى في هذا الملفوظ تنتمي في الظاهر إلى خطاب موضوعي، لكن هل هو بلوم⁽³⁷⁾ الذي يفكر في «كئيبة» أم هو الرّاي الذي يقولها ؟ وبدون انقطاع ملحوظ تبرز الجمل الموالية انطلاقاً من «عبثّ الكلمات» صيرورة التّلفظ. فبلوم هو الذي يفكر ويقدم فكره في شكل «حوار باطني»، وهو شكل يمزج العديد من خصائص السّجلّات الانفعالية أو التقويمية. وهذا شأن الجملة الاسمية والإضمار والمضارع والقلب... الخ.

وهذا التعداد لسجلّات الكلام ليس بوسعه أن يزعم الاستفاضة، فما كان الهدف منه إلّا أن يقدّم صورة عن تنوعها الذي يُستخدّم في الكتاب التّخيّلي، وهو إضافة إلى ذلك لا يمثّل نظاماً منسجماً ومنطقياً، وللموصول إلى مثل هذه النتيجة يجب أن تقوم بأبحاث عديدة تستند إلى المعارف التي تزوّدنا بها اللسانيات، ولا تكون القراءة صارمة إذا هي أغفلت منابع الكلام هذه التي تتوفر للأدب. ويفرض علينا الأدب الحالي بصفة خاصة أن نأخذها دائماً بعين الاعتبار، فهو لا يفتنّ بجمل توزيع هذه المنابع ذاتها يتطابق في العمل مع توزيع بنية أخرى

114 نلحصول على فكرة جديدة لطر E Stankiewicz, Probleme et emotive Language ص 1 كتاب

Th A Sebeok et al (eds) Approaches to Semiotics, La Haye, Mouton 1964

115 يبدو أنه من المنعصر إيجاد مدخل عربي لهذه المفاهيم المتعلّقة «اللغة العربية لذلك ارتأينا نقلها في لغتها الأصيلة حتى لا نحمل الكلام على غير معناه بل نحرف منه فنعرض على اللغة العربية ونسّيه إلى هذه المفاهيم لتقبّله»

Ulysses 136

Bloom 117

تكونها الحكمة وذلك قصد تدعيمها، بل إن هذا التوزيع هو الذي يقدم التنظيم الكلي والأولي للعمل، ثم تخضع له بقية المستويات الأخرى للنص.

3 - المظهر اللفظي : الصيغة، الزمن

بعد أن استعرضنا تلك الخصائص اللسانية لخطاب يخلق حضوره المنظم، سجلاً، م، علينا أن نلتفت الآن إلى ما يكون الأساسي، أي «المظهر اللفظي» من الأدب. وهذه إشكالية قريبة من الإشكالية السابقة وإن تميزت عنها.

إن الكتاب التحليلي يجري الانتقال - لذي يخفي حضوره الدائم أهميته وفردته - من متالية من الجمل إلى علم خيالي. فبعد أن نطوي الصفحة الأخيرة من «السيدة بوفاري» سقى على اتصال مع عدد معين من الشخصيات التي نعرف مآلها معرفة متفاوتة الدقة، والحال أن ما كان بين أيدينا ليس إلا خطأً خطياً. وعلينا ألا نستسلم للوهم التمثيلي الذي ساهم طويلاً في حجب هذا التحول. إذ لا يوجد في البداية واقع معين ثم فيما بعد تمثيل له بواسطة النص، فالمعطى هو النص الأدبي، وانطلاقاً منه، وبفعل عملية بناء - تتم في ذهن القارئ - وإن لم يكن بناء فردياً البتة، بما أن الأبنية متماثلة لدى مختلف لقراء - نصل إلى هذا العالم حيث تعيد شخصيات شبيهة بالأشخاص الذين نعرفهم «في الحياة».

وتحول هذا الخطاب إلى تخيل يمكن أن يتم بفضل مجموعة من الأخبار التي يتضمنها الخطاب، وهي مجموعة ناقصة بالضرورة (إنها «تخطيطية» النص الأدبي التي يتحدث عنها أنكرز) لأن الأشياء لا تستمدّها أساؤها أبداً، وتوجد بموجب هذا الغياب لمطلق، ألف «طريقة» لاستحضار الشيء ذاته. وهذه الأخبار يمكن أن تُصاغ وتُنعت طبقاً لثوات متعددة. وسيخول لنا تمييز هذه الثوات تناول قضية «المظهر اللفظي» للتحليل الأدبي.³⁵

وسنمضي في عرضنا هذا بين أنماط ثلاثة من الخصائص المميزة للأخبار التي تتقن من الخطاب إلى التخيل. مقولة الصيغة تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها نص وتتصل مقولة الزمن بالعلاقة بين خطين رميين : خط الخطاب التحليلي الذي يصور - بواسطة التسلسل الخطي للحروف على الصفحة وللصفحات في المجلد - وحط العالم الشعبي، وهو أمد تعقيداً. وأخيراً مقولة الرؤية (احتفظ بهذا المصطلح الذي يستعمل اليوم سماعاً لا

³⁵، يعب إلى من هذا النص - منهم الكثير من المدرسة التي حملها جرير حيث Gerard Genette مصطلح «نص»

عاديّاً رغم بعض الإيحاءات* المرغوب عنها)، وهي وجهة النظر التي نلاحظ حسبها الموضوع ونوعية هذه الملاحظة (صحيحة أو خاطئة وجزئية أو كاملة). وسنلحق بهذه المقولات الثلاث رابعة لا توجد في نفس المضار، وإنما هي متصلة بها في حقيقة الأمر اتصالاً متبهماً، إنها حضور عملية التلّفظ في الملفوظ الذي عالجنه في الفصل السابق من حيث الأسلوب. وسنباشرها هنا من وجهة نظر التخيل محيلين عليها بلفظة الصوت.

إن مقولة الصيغة تقربنا من السجلات اللفظية التي سبق وأن تعرفنا إليها. لكن وجهة النظر هنا مغايرة. فلابد أن يتحدّد النصّ التخيلي بالنسبة للمسألة التالية : نستخضر بواسطة الكلمات كوناً مصنوعاً من الكلمات وآخر مصنوعاً من النشاطات غير اللفظية (سواء أكانت موادّاً أم خصائص). وتبعاً لذلك، لن تكون العلاقة بين الخطاب (الذي تقرأ) وبين خطاب آخر أو مادة غير خطابة علاقة تماثل.

وقد ذلّ على هذا التمييز في الشعرية الكلاسيكية (لدى أفلاطون ولتكن البداية به) لفظاً محاكاة (قصّ للكلام) و محاكاة قولية (قصّ «لغير الكلام»)⁽³⁹⁾ والحقيقة أنه لا داعي بالنسبة إلينا للحديث عن أية محاكاة (إلا في حالة هامشية هي التناغم المحاكّي). والكلمات كما هو معلوم، «غير مُعلّلة». في الحالة الأولى يتعلق الأمر بإقحام من المفروض أن يكون منطوقاً أو مُصاغاً لذاته في النصّ الحاضر. وفي الحالة الثانية، يتعلق الأمر بتسمية وقائع لفظية بواسطة الكلام (وهو أمر «اعتباطي» دائماً وأبداً).

إن قصّ أحداث غير لفظية لا يطرأ عليه إذن تنوع في الصيغة (بل كل ما يطرأ عليه إنما هو تنوعات تاريخية تُنتج، بنجاح متفاوت وبحسب مواضع العصر، وهمّ «الواقعية»). إن الأشياء لا تحمل بأية صورة كانت أسماءها مخطوطة عليها. وبالعكس ذلك، فإن لقصّ الكلام أنواعاً متعدّدة. لأن الكلام يمكن أن «يُفخّم» بضبط متفاوت الأهمية.

وقد اقترح جيرار جنييت التمييز بين ثلاث درجات من الإقحام : (1) الأسلوب المباشر. وهنا لا تطرأ على الخطاب أية تعديلات. ونجد أحياناً حديثاً عن «خطاب منقول». (2) الأسلوب غير المباشر (أو الخطاب المنحكي) حيث نحافظ على «مضمون» الإجابة التي

* connotation

(39) ترجمنا mimesis بمحاكاة و diegesis بمحاكاة قولية. وقد استعرنا ترجمة المصطلح الثاني من حازم القرطاجني (منهاج البلقاء وسراج الأديباء)، ونذكر بأن أفلاطون يقسّم مجال ما يتّيه Lexis (أي مجال أساليب القول) إلى mimesis (وهي محاكاة شيء ما محاكاة تامة) و diegesis (وهو مجرد القص الذي يعنى به كلّ ما يتلفظ به الشاعر باسمه الخاص دون أن يرمي بأن شخصاً آخر يتكلّم (م)).

افترض التلقظ بها ولكن بإدماجه نحويًا في قصّة الزاوي. فغالباً ما تكون التغيرات غير نحوية كأن نختصر أو نحذف الانطباعات العاطفية. ويوجد نوع وسط بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، وهو ما يسمى في الفرنسية «بالأسلوب غير المباشر الحر»⁽⁴⁰⁾ تتبني فيه الصيغ النحوية للأسلوب غير المباشر، ولكن يُحتفظ باللويّنات الدلالية للرد «الأصلي»، لا سيما كل الإشارات المتعلقة بالذات المتلفظة. فلا وجود فيه لفعل ناقل⁽⁴¹⁾ يستهل الجملة المحكيّة ويَمُها. (3) والدرجة الأخيرة من تغيير كلام الشخصية هي ما يمكن أن نسميه «الخطاب المروي»، إذ يُكتفى فيه بتسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يُحتفظ بأيّ عنصر منه. لتصور هذه الجملة: «أخبرت أمي بأنني قرّرت الزواج بالبرّتين». هذه الجملة تدلنا على وقوع فعل شفويّ وتدلنا على فحواه كذلك. لكننا نهمل كل ما يتعلّق بالكلمات التي تُطبق بها «فعلياً» (أي التخيّل).

تمثل صيغة خطاب ما في درجة الدقّة التي يُستحضر بها هذا الخطاب مرّحفة. والدرجة القصوى بعدها في الخطاب المباشر، ونجد الدرجة الدنيا في حالة قصر وقائع غير لفظية ودرجات وسطى في الحالات الأخرى.

ويوجد مظهر آخر من الإخبار هو الزمن الذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخيّل. وتُطرح قضية الزمن بسبب وجود زمنيّتين تقوم بينهما علاقات معيّنة: زمنيّة العالم المُقدّم وزمنيّة الخطاب المُقدّم له. وهذا الاختلاف بين نظام الأحداث ونظام الكلام يديهي، ولكنه لم ينل حظاً كاملاً من النظريّة الأدبية إلا عندما اعتمد الشكلايون الروس كقرينة من القرائن الأساسية لإقامة تعارض المتن (نظام الأحداث) والمبنى⁽⁴²⁾ (نظام الخطاب). وقد وضع اتجاه للدراسات الأدبية في ألمانيا مؤخراً التعارض بين Erzählzeit و erzählte Zeit أساساً

(40) style indirect libre (م).

(41) verbe déclaratif : هو ما يطابق في العربية على وجه التقريب الأفعال التي تسبق «الجملة المحكيّة على مرادف القول» أو «الجملة المحكيّة على المتابعة (نقل)» مثل «قال» و «حدث» و «روى»... إلخ. (م).

(42) نستعمل المتن والمبنى هنا للدلالة على Fable و sujet مفتحين خطّي رشيد المري (انظر: «الحياة الثقافية» ع، 10، ص 1776 وع، 1، ص 1977، نوس، وأبراهيم الغطيب (نظريّة المسجع الشكلي - نصوص الشكلايين الروس - ترجمة). مع حذف ما أُلحق بهما من تدقيقات مثل «متن حكائي». ولا خوف من القيس في هذا المجال مع المصطلحين القديسين بما أن سياق اعتمادهما متبرّله. ولا حوف من الخلط بين [متن] التي قد تستعمل للدلالة على corpus ومتن بالمعنى الذي حملها عليه هنا بما أنه يمكن ترجمة corpus «بمُدونة». ونذكر بأن المتن يعني المادّة النردية في صيغتها الوقائعية الخام (وهو أمر افتراضي منهجي) أما المبنى فهو المادّة الوقائعية وقد صيغت وفق قواعد القصّ وأشكاله المختلفة. (م).

لمذهبه. (43) وقد كانت وقائع الزمنية منذ عهد قريب موضوع دراسات دقيقة ممّا يُعطينا من الوقوف عليها طويلاً. (44) وسنكتفي بالإشارة إلى أهمّ القضايا التي تطرح في هذا الإطار.

(1) إن أسهل علاقة يمكن ملاحظتها هي علاقة النظام. فنظام الزمن الخاكي (زمن الخطاب) لا يمكن أبداً أن يكون موازياً تماماً لنظام الزمن المحكي (زمن التخيّل). وثمة بالضرورة تدخلات في «القبل» و«البعْد». ومرة هذه التدخلات الاختلاف بين الزميتين من حيث طبيعتهما. فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيّل متعددة. واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين : الاسترجاعات أو العود إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات. ويوجد استقبال عندما يُغلّظُ مسبقاً غمّاً سيحدث. وقد كانت أقصوصة تولستوي موت إيفان إيليتش التي تتضمن حلّ عقدها في عنوانها المثال المناسب لهذا النوع لدى الشكلايين. أما الاسترجاعات، وهي أكثر تواتراً، فتزوي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل. فعادة ما يُشْفَعُ - في الروايات الكلاسيكية - إدخال شخصية جديدة بقصّ لماضيها أو حتى بذكر لأجدادها. ويمكن لهذين النوعين أن يمتزجا نظرياً إلى ما لا نهاية له (استرجاع في صلب استقبال في صلب استرجاع... فانظر هذه الجملة لبُروست التي يشهد بها جُنيّت «وبعد سنوات عديدة علمنا أننا إذا أكلنا في ذلك الصيف كل يوم تقريباً هليوناً فذلك يعود إلى أن رائحتها تثير في خادمة المطبخ المسكينة المكلفة بتقشيرها أرزاً زُيوا حادة حدة تجعلها مُخْجَزة على ترك العمل») ويمكن، من جهة أخرى، التمييز بين محمول الاسترجاع (المسافة الزمنية بين لحظتي التخيّل) وسعيه (المدة التي تحتويها القصة والمقدمة في صيغة استطراد). ويمكن، طبقاً لتقاطع الاسترجاع مع القصة الرئيسية أو عدمه، أن نسميه بباطني أو خارجي. وعلى سبيل المثال، يكون القصّ المتتابع (ضرورة) لحديث متراميز استرجاعاً باطنياً. محموله صفر.

(2) ومن وجهة نظر المدة يمكننا أن نقارن بين الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائيّ المقدّم وبين الزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل.

G. Müller, «Erzählzeit und erzählte Zeit, in Festschrift für

P. Kluckhohn und, Schneider, 1948, p. 195-212

E. Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart, J.B. Metzlersche verlagsbuchhandlung, 1955.

A.A. Mendilow, Time and the Novel, Londres, D. Likhatchev,

Poetika drevnerusskoj Literatury, Leningrad, 1967, p. 212-352 ;

J. Ricardou, Problèmes du nouveau roman, Seuil, Paris, 1967, pp. 161-171 ;

G. Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1972, pp. 77-182

(43) انظر :

انظر أيضاً :

(44) انظر :

والواقع أن هذا الزمن الأخير لا يسمح لنا بقياسه بدقة، وسنضطرّ دوماً إلى الحديث عن نسبٍ تقريبية. ويمكن التمييز هنا تمييزاً واضحاً بين عدة حالات. (1) تعليق الزمن أو الوقفة* ويتحقق عندما لا يتطابق أيُّ زمنٍ وظيفيٍّ مع زمن الخطاب. وهذا شأن الوصف والخواطر العامة الخ... (2) الحالة المعاكسة وهي ألا يطابق أي جزء من الزمن الخطابِي الذي يجري في التخيل وتتمثل بطبيعة الحال في إيقاظ مرحلة كاملة أو حذف* (3) لقد عرفنا الحالة الأساسية الثالثة وهي حالة التوافق التام بين الزمنين، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب، خالقة بذلك مشهداً. (4) وأخيراً لنا أن نتصور حالتينٍ وشطيتين عندما يكون زمن الخطاب «أطول» أو «أقصر» من زمن التخيل. ويبدو أن النوع الأول يؤدي بنا حتماً إلى إمكانيتين أخريتين سبق أن تعرضنا لهما، وهما الوصف أو الاسترجاع (لنتذكر مثلاً الأربعة والعشرين ساعة من حياة هارولد بلوم التي نجد عُراً كبيراً في قراءتها في أربع وعشرين ساعة. فما من شيء «يُضخم» الزمن سوى اللازم والاسترجاعات). والإمكانية الثانية واسعة الانتشار، إنها التلخيص الذي يجمع سنوات برمتها في جملة واحدة.

(3) وهناك ميزة أخيرة أساسية في العلاقة بين زمن الخطاب وزمن التخيل هي التوافق*. وأما هنا ثلاث إمكانيات نظرية: القص المفرد حيث يستحضر خطاب واحد حدثاً واحداً بعينه. ثم القص المكرر حيث تستحضر عدة خطابات حدثاً واحداً بعينه. وأخيراً الخطاب المؤلف حيث يستحضر خطاب واحد جمعاً من الأحداث (المتشابهة). ويستغني القص المفرد عن التعليق. وللقص المكرر أن ينتج عن عمليات مختلفة: عن استعادة الشخصية ذاتها للحكاية نفسها استعادة ملازمة، أو عن وجوه متكاملة من قص عدة شخصيات لحدث نفسه (مما يخلق وهماً «مجنوناً»)، أو عن القص المتناقض لشخصية أو عدة شخصيات تشككنا في الواقع أو في المحتوى الحقيقي لحدث بعينه. والكل يعرف الفائدة التي جناها منه الروائيون الإنجليز في القرن الثامن عشر خصوصاً في أعمالهم التراجيكية (ريشاردسون

* pause

* ellipse

* frequency

* stéréoscopique

وسمّوت⁽⁴⁵⁾، وفي رواية العلاقات الخطيرة⁽⁴⁶⁾ يستخدمها لأكلو⁽⁴⁷⁾ لإبراز سذاجة البعض (سيسيل والسيدة دي مرتوي). وتستخدم هذه الطرائق، بطبيعة الحال، عناصر أخرى من «المظهر اللفظي». ولتكتفٍ هنا بضرورة «التشويه» الزمني الناتج عنها مادام تتابع الأحداث لم يعد يطابقه تتابع الخطابات.

وأخيراً فإن القصّ المؤلف، الذي يتمثّل في أن يتحدث خطاب واحد (جملة) عن أحداث تتكرّر، هو طريقة معروفة في الأدب الكلاسيكيّ كلّه حيث يقوم مع ذلك بدور محدود. فعادة ما يذكر الكاتب حالة أولى هادئة اعتماداً على صيغة الاستمرار⁽⁴⁸⁾ (ذات القيمة المؤلّفة) قبل أن يدخل سلسلة من الأحداث المفردة التي ستكوّن قصّته بأنّ معنى الكلمة. وبروست، كما بين جنيّت، من الأوائل الذين جعلوا للمؤلف دوراً مهمّيناً إلى حدّ أننا نجد أحداثاً لم تقع ولا شك إلا مرة واحدة، فتحكى بهذه الصيغة (لقد أبدع بروست «مؤلفاً خادعاً» وهذا شأن بعض المحاورات التي من العسير أن تتكرّر دون أن يلحقها تغيير، وهي التي يدرجها بروست ولو يصيغ من قبيل: «وإذا ما سألتها ستؤان عن قصدها من ذلك، أجابته بشيء من الاحتقار الخ...») والأثر العام لهذه الطريقة يمكن أن يكون تعليقاً معيناً للزمن الحديثي.

4 - المظهر اللفظي : الرؤى، الأصوات

إن المقولة الثالثة الهامة التي تسمح بوصف الانتقال من الخطاب إلى التخيّل هي مقولة الرؤية. فالوقائع التي يتألّف منها العالم التخيّلي لا تقدّم لنا أبداً في «ذاتها»، بل من منظور معين وانطلاقاً من وجهة نظر معينة. وهذه الألفاظ البصرية استعارية أو بالأحرى مجازية. فـ«الرؤية» تحل هنا محلّ الإدراك برئته. ولكنها استعارة ملائمة، لأن للخصائص المتنوعة للرؤية «الحقيقية» كلّها ما يعادلها في ظاهرة التخيّل.

ولم تحظ قضية الرؤية قبل بداية القرن العشرين بعناية فائقة. ولهذا السبب اعتقدنا منذ ذلك بلا ريب أننا وجدنا السرّ المكينّ للفنّ الأدبي. فكتاب برّسي لأبوك⁽⁴⁹⁾، وهو الدراسة المنهجية الأولى المخصّصة لهذه المسألة، يسمّى حيلة التخيّل⁽⁵⁰⁾ وللعنوان دلالة، والسرّ في

Richardson et Smollet (45)

les liaisons dangereuses (46)

l'éclos (47)

«صيغة الاستمرار» عبرنا بها عن «L'imparfaite» بالفرنسية (م). (48)

Percy Labbok (49)

The craft of fiction (50)

ذلك أن للرؤى أهمية ما بعدها أهمية. ففي الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تُقدّم لنا على نحو معين. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعيتين متميزتين. ويتحدد كلٌّ مظهرٍ من مظاهر موضوع واحدٍ بحسب الرؤية التي تقدّمه لنا. وقد كُشِفَ عن هذه الأهمية في الفنون البصرية باستمرار، ويمكن للنظرية الأدبية أن تتعلّم الشيء الكثير من نظرية الرسم. على سبيل الذكر لا الحصر، لاحظنا ذوماً حضور الرؤى ودورها الحاسم في بنية اللوحة وفي الأيقونات البيزنطية. ومن الجلي أن عدّة وجهات نظر اعتمدت في الأيقونة الواحدة طبقاً للدور الذي يجب أن تقوم به الشخصية الممثلة. فالوجه الرئيسيّ موجّه نحو المشاهد في حين أنه ينبغي أن يكون - حسب المشهد المعروض - موجّهاً نحو السّاحدين، ومن المهمّ أن نلاحظ أن الرؤى الأدبية لا تتعلّق بالإدراك الفعليّ للقارئ الذي يظلّ على الدوام متحوّلاً ورهينَ عوامل، هي من خارج العمل، وإنما هي تتعلّق بإدراك معروضٍ في صلب هذا العمل، أضف إلى ذلك أنه يأتي في صيغة متميّزة. وهنا أيضاً يقدّم لنا تاريخ الرسم أمثلةً بليغة. فيكفي التذكير باللوحات المزيّقة⁽⁵¹⁾، وهي تصاوير مرقّمة، لا تُفهم إذا ما نظرنا إليها من الأمام، أي من وجهة النظر الأكثر تواتراً، ولكننا نرى فيها من وجهة نظر معينة (موازية عموماً للوحة) صورة لشيء معروف معرفة جيّدة. ويبرز هذا التناظر بين وجهة النظر الملاصقة للعمل ووجهة النظر الأكثر تواتراً واقع وجهة النظر الأولى وأهميّة الرؤى في فهم العمل.

لقد وُجدت عدة نظريات للرؤى في الأدب، بل لنا أن نقول إنه المظهر الذي حظي في هذا القرن بدراسة الشعرية له دراسة أفضل من غيره من مظاهر العمل. وعلينا أن نذكر هنا بعد كتاب لآبوك المذكور، على سبيل الإشارة السريعة ليس غير، بكتب كلٍّ من جان بويون⁽⁵²⁾ الزمن والرواية temps et roman وواين بوث⁽⁵³⁾ بلاغة التخيل Retic of fiction و ب. أوزبنسكي⁽⁵⁴⁾ Poetika Kom pozicii و جيرار جنييت عن خطاب القصة⁽⁵⁴⁾. وقد سلّطت هذه الأبحاث الأضواء على مظاهر عديدة من قضيتنا، ويجب أن نعود إليها مناقشين لها نقاشاً

* snamorphique

Jean Pwillon (51)

Wayne Booth (52)

B. Uspenski (53)

(54) فضلنا هنا ذكر عناوين الكتب بلغاتها الأصلية لأنها لا تتوفّر بالعربية ولأن بعضها لم يترجم بعد حتى إلى اللغة الفرنسية كما تشهد بذلك العناوين في النسخة الفرنسية. أمّا «خطاب القصة» فهو القسم الثاني من كتاب جونات Figures III الصادر عن دار سوي والموسوم في الأصل بـ «Discours du récit». (م.)

مُفَصَّلًا. أمّا نحن، فلن نُغْنِي بوصف أنواع الرؤية المعنية بل سنُغْنِي - على عكس أغلب الأبحاث المذكورة - بوصف المقولات التي تيسّر أمر التمييز بين هذه الأنواع. فكل مثال للرؤية يؤلّف، في الواقع وكما تمّت دراسته إلى حدّ الآن، بين عدّة خصائص متمايضة من المفيد أن نُعالِجَهَا تَباعاً.

(1) إن المقولة الأولى التي نتوقف عندها هي مقولة المعرفة الذاتية أو الموضوعية التي نملكها عن الأحداث المعروضة (سنحتفظ بهذين المصطلحين في انتظار أن نجد مصطلحين أفضل منهما...) فالإدراك يخبرنا عن المُدْرَك بقدر ما يخبرنا عن المُدْرِك. وما نسميه إخباراً موضوعياً إنما هو النوع الأول، وما نسميه ذاتياً إنما هو الثاني. ويجب ألا نخلط بين هذا الأمر وبين إمكانية تقديم قصّة برمتها «بضمير المتكلم». إن للسرد، سواء أكان بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، أن يُقدّم هذا النمط أو ذاك من الإخبار. ويسمّي هُنْري جيس الشخصيات التي لا تُدْرِك فقط بل تُدْرَك أيضاً، بـ«المرآة العاكسة». فإذا كانت الشخصيات الأخرى أولاً وقبل كلّ شيء صوّراً منعكسة على وغي معين، فإن المرآة العاكسة هي هذا الوعي عينه. فنحن لا نظفر في البحث عن الزمن الضائع، على سبيل المثال، بجُلّ أخبار «مارسيل»⁽⁵⁵⁾ من أفعاله، بل من الطريقة التي بها يدرك أفعال الآخرين ويُقوّمها.

(2) إن هذه المقولة الأولى المتعلقة إجمالاً بوجهة عملية البناء التي ينكبّ عليها القارئ (يُلْتَفَتُ انطلاقاً من إدراك معيّن نحو الذات أو نحو الموضوع) يجب أن نُميّزها بوضوح عن مقولة ثانية لا تتعلق بنوعية الأخبار المُدْرَكَة بل تتعلق بكمّيّتها أو إن شئنا بدرجة عِلْمِ القارئ. وإذا رَمْنَا الاحتفاظ بتلك الاستمارة البصريّة مُميّزنا في صلب هذه المقولة بين مفهومين مختلفين : امتداد الرؤية (أو زاوية الرؤية) وعمقها (أو درجة نفاذها).

أما «الامتداد» فعادة ما نسمّي قُطْبَيْهِ الأقصيين رؤية داخلية أو خارجية، أو كذلك رؤية «من الداخل» وأخرى «من الخارج». والواقع أن الرؤية «الخارجية» المحض، أي التي تكتفي بوصف أفعال لنا أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أيّ تأويلٍ وأيّ تدخّلٍ من فكر البطل - الفاعل، لا توجد أبداً في حالة خام وإلا أدت إلى اللامعقول.

(55) بطبيعة الحال يذكر طودوروف هنا عنوان رواية بروسث الشهيرة ومارسيل هو البطل. وهذا المثال الذي يضربه طودوروف أو بالأحرى يشير إليه من أكثر الأمثلة دلالة في هذا السياق نظراً إلى أنبناء الزاوية على ما يُعرف بـ«تيار الوعي» بكل تنويعاته. (م).

وليس من باب الصدفة أن استعملت هذه التقنية بكثرة في روايات داشيل هامات⁽⁵⁶⁾ البوليسية لكي تؤدي إلى جعل اللغز أكثر إبهاماً. لا يتعلق الأمر إذن بتقابل بين الداخلي والخارجي بل بدرجة حضور «الخارجي». إن الرؤية الأكثر داخلية هي تلك التي تقدم لنا أفكار الشخصية. وعلى هذا النحو يرى فالْمُون وهورْتاي في رواية العلاقات الخطرة الشخصيات الأخرى «من الداخل»، بينما تقتصر الفتاة الصغيرة فُولُونج⁽⁵⁷⁾ على وصف سلوك من يحيطون بها أو تأويله تأويلاً خاطئاً. وكذلك أمر التباين بين رؤية كَانْتان ورؤية بَنْجي في المصخب والعُنف⁽⁵⁸⁾ الذي كان على درجة كبيرة من القوة. هذا الفرق ليس كبيراً بين «زاوية» الرؤية كما حدّدناها وبين «عمقها». فيمكن ألا نكتفي بـ«السطح»، سواء أكان فيزيائياً أم نفسانياً، بل أن نفد إلى نوايا الشخصيات اللا واعية وأن تقدم تشريحاً لفكرها (وهو ما لا تستطيع الشخصيات نفسها).

ولنأخذ مثلاً يدعم مقولتي «الوجهة» و«العلم» هاتين.

«كان ينظر إلى السيدة دُمُتْراز، وكان يجدها جذابة رغم فمها الطويل شيئاً ما، ومنخريها المنفتحتين انفتاحاً كبيراً. لكن أناقتها كانت فريدة، لخصلات شعرها ما يشبه الارتخاء المشير، وجهتها التي لها لون العقيق تبدو محملة بأشياء عديدة وتدل على سيد (التربية العاطفية).»⁽⁵⁹⁾

لنا هنا خبر موضوعي عن السيدة دُمُتْراز وآخر ذاتي عن فريديريك نلتمس من أسلوبه في الإدراك والتأويل. يتم إدراك السيدة دُمُتْراز حسب زاوية محدودة نسبياً، إذ لا تقدم لنا عنها إلا صفات جسدية. ويقدم فريديريك بعض التأويل. لكن تأملوا كيف تم إدخالها بحذر فالارتخاء مسبوق بـ«ما يشبه»، وجهتها «تبدو» محملة و«تدل» (وهو فعل يعني «الدلالة» ولا يعني «الكينونة»). إن فُلُوْبِير لا يصدق إذن أي افتراض من افتراضات «مرآته العاكسة».

3) يحب أن تقع هنا مقولتين تسمحان لنا بإثبات أنواع فرعية للرؤية، وإن لم تكن لهما صلة بالبصريات بأنتم معنى الكلمة، وتتمثلان في التعارض بين الوحدانية والتعدد من جهة، وبين الثابت والمتحول من جهة أخرى، فعلاً يمكن أن تعدّل كل مقولة من المقولات السابقة وفقاً لهذه الثوابت الجديدة، فالشخصية الواحدة يمكن أن تَرى «من الداخل» (وهذا

Dashiel Hammett (56)

Volanges (57)

رواية للكاتب الأمريكي فولكنر. (م).

رواية للكاتب الفرنسي فُلُوْبِير. (م).

يؤدي إلى «تبشير* داخلي» أو أن تُرى كلها، مما ينتج قصة ذات «سارد غليم». والحالة الثانية نجدها عند بوكاتشي في الديكاميرون⁽⁶⁰⁾ حيث يعرف السارد نوايا كل الشخصيات بالطريقة عينها. أما الحالة الأولى فنجدتها في الرواية الأكثر معاصرة، وقد طبق هُتري جيمس هذا المبدأ بصرامة شديدة. والرؤية الداخلية كذلك إما أن تُطبق على شخصية ما طوال القصة، وإما في جزء من أجزائها فقط (كما هو الشأن في المعسكر المحصن لجون كوبر باوين).⁽⁶¹⁾ وهذا التغيير في الرؤية إما أن يكون منظماً أو غير منظم. فإذا نظر جيمس مثلاً «من الداخل» أثناء رواية واحدة إلى عدة شخصيات فإن الانتقال من شخصية إلى أخرى يتبع رسماً صارماً يُمثل أحياناً ترساة الكتاب نفسها. لكن ممارسة جيمس لا تدلّ أبداً على أن هذا الأمر هو الأكثر انتشاراً، أو على أنه الأمر المنشود.

ونلاحظ مع أوزبُنسكي أن التغيير في وجهة النظر - ولاسيما المرور من الرؤية الخارجية إلى الرؤية الداخلية - يضطلع بوظيفة مماثلة لوظيفة الإطار بالنسبة للوحة: فهو يصلح للانتقال من العمل إلى محيطه (أي «اللا - العمل»)⁽⁶²⁾.

4) إن الأخبار التي نحصل عليها عن العالم المتخيل إما أن تكون ذات طبيعة موضوعية وإما أن تكون ذات طبيعة ذاتية. ويمكن أن تتفاوت من حيث الامتداد (داخلية وخارجية). ولكن يوجد بُعد آخر يجب علينا أن نصفها طبقاً له. فإما أن تكون غائبة أو حاضرة. وفي الحالة الأخيرة يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة. وقد تحدثنا إلى حد الآن عن هذه الأخبار وكأنها هي صحيحة دائماً، لكن يكفي أن يكون تاويل فريدبيريك لشكل خصلات السيدة دمباراز سيئاً، وأن تكون ثقتنا به عمياء، حتى نصبح بإزاء وهم لا خبر. وهذه الرؤية السيئة لا تصاحب ضرورة خطأ شخصية من الشخصيات إذ من الممكن أن يتعلق الأمر بإخفاء متعمد.

ولكي يتم الاعتقاد في وهم ما، يجب أن يتوفر خبر مهمما تكن درجة خطئه. والحالة القصوى لغياب الخبر كلياً ممكنة أيضاً، وعندها لا نكون في حالة توهم بل في حالة جهل.

* focalisation

(60) جيوفاني بوكاتشي Giovanni Boccaccio، كاتب إيطالي (1313 - 1375) صاحب مجموعة من الحكايات التي بُنيت على أساس تداخل قصص عديدة في بنية قصة إيطالية على النحو الذي عرفه الأدب العربي مع «كليلة ودمنة» أو ألف ليلة وليلة. والـ Decameron هو عنوان هذه الحكايات، وقد درسها طودوروف مثلما درس «ألف ليلة وليلة». (م).

(61) John Cowper Powys

(62) B. Uspenski, l'alternance des points de vue interne et externe en tant que marque du cadre dans une œuvre littéraire, Poétique, 9, 1972, pp. 130-134

ولا ننسى في الوقت نفسه أنه لا وجود لوصف كامل بموجب طبيعة اللغة نفسها. لا يمكن إذن أن نعيب النقض على أي وصف ما دامت الصفحات الموائية له لا تدلنا على إخفاء متعلق بنقطة معينة من القصة. (إن أول مثال يستحضره الذهن، وإن كان المثال الأبين من بين ألوف أخرى، هو مثال اغتيال روجي أكرود⁽⁶⁾ حيث «غفل» السارد عن أن يقول لما بأنه ارتكب الجريمة...) إن الجهل والوهم يتطلبان إذن نمطين من «التصويب» (وانطلاقاً منهما فقط، يبدآن في الوجود) : الإخبار بالمعنى الحضري للكلمة، والتأويل الجديدة لما كنا قد ألمننا به إماماً محدوداً.

5) ونتبين أخيراً في نطاق الرؤية مقولة واردة على حدة نوعاً ما هي مقولة التقويم الذي يتناول الأحداث المعروضة. يمكن لوصف كل جزء من أجزاء الحكاية أن يتضمن تلميهاً أخلاقياً، بل إن غياب مثل هذا الحكم يمثل موقفاً له أيضاً دلالاته. وليس من الضروري أن يكون هذا التقويم موضحاً به في صياغته حتى يثلغنا، فلكي نخمن التقويمات المقدمة علينا أن نعود إلى قانون مبدئي وإلى ردود فعل نفسية تجري مجرى ردود الفعل «الطبيعية». وكما أن القارئ ليس مجبراً على التمسك برؤية «خارجية» وإنما بوسع أن يستنتج «داخلاً» مختلفاً شديد الاختلاف، فبإمكانه في هذا الصدد ألا يقبل الأحكام الأخلاقية أو الجمالية النابعة من الرؤية. وتاريخ الأدب حافل بأمثلة عديدة عن انقلاب القيم الذي يجعلنا نحترم «الأشرار» ونحتقر «الأخيار» في عمل تخيلي بعيد عنا بما فيه الكفاية.

ويبدو أن الأدب، بعد الاعتماد المخموم للطرائق التي أوجدها الوعي بالرؤى لدى مجموعة من الكتاب بدءاً من هنري جيمس ووصولاً إلى فولكنر، ما عاد يُعبر هذه المسألة الأهمية نفسها. ولعل ذلك يعود إلى ما في الكتابة الحديثة من نزعة إلى ألا تفعل على أن تريمنا أي شيء، فهي خطاب دون أن تكون تخيلاً. وانظر كيف يتفصل نص بلا رؤية :
«يبدو أنني أتكلم، لست أنا، ليس مني. هذه بعض التعميمات حتى أبداً. ما العمل، ما عابني أفعل، أي طريقة أتوخى ؟ أياخراج محض أم بإثباتات وضروب من النفي التي أبطلها تباعاً أو عاجلاً أم أجلاً. لا بد أن هنالك وسائل أخرى. وإلا كان اليأس من كل شيء».
(ص. بيكييت L'Innommable).

في هذا الخطاب، الذي يعود باستمرار على ذاته، والذي لا يعالج أمراً آخر غير ذاته، لم يعد من مكان للرؤى. فدورها تضطلع به سجلات الكلام، وإذا كانت ترسانة العمل عند

جيش تتكوّن من التلاعب بالرؤى فإنها عند موريث روش⁽⁶⁴⁾ تتكوّن من تدبّر معين للسجلات. ونلمس هنا حدوداً هي حدود الفائدة الحاصلة من دراسة المظهر اللفظي للنص، مادام هذا المظهر في علاقة تضامن مع التخيل.

إن كلّ مقولة من مقولات المظهر اللفظي التي عالجناها إلى حدّ الآن يمكن أن نعود إليها من منظور آخر لا نعتقد فيه بعد علاقة بين الخطاب والتخيل الذي يخلقه، بل نعتقد علاقة بين الإثنين مجتمعين وبين من يسطع بالخطاب. أي «الذات المتلفظة»، أو كما يقال عادة، السارد وهذا ما يجزنا إلى قضايا الصوت السرد.

إنّ السارد هو الفاعل في كل عملية البناء التي فحضاها. وتبعاً لذلك تدلنا كلّ مقومات هذه العملية، بصورة غير مباشرة، على ذلك الفاعل. فالسارد هو الذي يَجسّد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية، وهو الذي يُخفي أفكار الشخصيات أو يَجْلُوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوّره «للتفسيّة»، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المخفي ويختار التالي الزمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد.

إلا أن درجات حضور السارد يمكن أن تكون شديدة التنوع، لا لأن تدخلاته كما ذكرنا يمكن أن تتفاوت في درجة الكتمان، بل كذلك لأن للقصة وسيلة إضافية لجعل السارد حاضراً، وتمثل في إبرازه ماثلاً داخل العالم المتخيل. والاختلاف بين الحالتين كبير إلى درجة استعمال مصطلحين مختلفين أحياناً للتمييز بينهما. فلا حديث عن السارد إلا في حالة هذا التمثيل الصريح، ولا تُخصّص عبارة الكاتب القمّيني إلا للحالة العامة. ولا يذهب بنا الظن إلى أن ظهور ضمير المتكلم «أنا» كافٍ للتمييز بين هذا وذاك. فبوسع السارد أن يقول «أنا» دون أن يتدخل في العالم المتخيل، وذلك بأن لا يقدّم نفسه شخصية من الشخصيات بل مؤلفاً يكتب الكتاب (والمثال التقليدي هو جاك القديري).

ونجد أحياناً نزوعاً إلى التقليل من دور هذا التعارض، انطلاقاً من تصوّر حصري للغة. والحال أن بين القصة، التي يرى فيها السارد كلّ ما تراه الشخصية دون أن يظهر على مسرح الأحداث، وبين القصة التي تقول فيها الشخصية - السارد «أنا» حدوداً لا تخترق. والخلط بينهما يعني اختزال اللغة إلى الصفر. فرويتشك منزلاً وقولك «أرى منزلاً» عملان لا يكفي القول بأنهما مختلفان بل ينبغي أن نقول إنهما متعارضان. والأحداث لا «تروي أبداً نفسها بنفسها». فعملية التعبير باللفظ لا يمكن اختزالها، وإلا خلطنا بين «الأنا» والذات المتلفظة الحقيقية

التي تُروى الكتاب، وما إن تصبح الذات المتلفظة ذاتاً للملفوظ حتى تصير الذات التي تتلفظ ذاتاً أخرى. فالحديث عن النفس يدلّ على أن النفس ما عادت «هي هي»، إن المؤلف لا مَنَى. وإذا أردنا تسميته فإنه يترك لنا الاسم، ولكن دون أن نجده خلفه. إنه يلجأ دائماً وأبداً إلى حال التنكير. إنه هارب دوماً مثل أي ذات متلفظة لا يمكن من حيث هي كذلك أن تُصَوَّر. ففي «هو يجري» نجد «هو» أي ذات الملفوظ، ونجد «أنا» أي الذات المتلفظة. وفي «أنا أجري» تنغرس ذات متلفظة ملفوظة بين الضميرين، آخذة من كل ضمير جزءاً من مضمونه السابق، ولكن دون أن تزيلهما كلياً. فكل ما تقوم به إنما هو غمُهما. لأن «الهو» و«الأنا» موجودان دوماً. فهذا «الأنا» الذي يجري ليس هو نفسه الذي يتلفظ. ف«أنا» لا تختزل الإثنين في واحد، وإنما تجعل من الاثنين ثلاثة.

والسارد الحقيقي، الذات المتلفظة في نصّ تقول فيه شخصيّة ما «أنا»، لا يكون في ذلك إلا أكثر تنكراً. فالقصة المرودة على لسان ضمير المتكلم لا توضح صورة ساردها بل تجعلها ضمنية أيضاً. وكل محاولة توضيح لا يمكن أن تؤدي إلا إلى إخفاء الذات المتلفظة إخفاءً يسيراً شيئاً فشيئاً نحو الاكتمال. إن هذا الخطاب، الذي يعترف بأنه خطاب، لا يقوم إلا بإخفاء خجل لصفته خطاباً.

ومن الخطأ الجسيم أيضاً أن نفصل كلياً هذا السارد عن «الكاتب الضمني»، وأن نعتبره ببساطة شخصيّة من بين الشخصيات. وللمقارنة بين القصة والمرحّية أن توضح المسألة. ففي المرحّية تمثل كلّ شخصيّة مصدرًا للكلام (وليست سوى مصدر للكلام). لكن الاختلاف بين الشكّلين الأدبيين أعمق. ففي قصة يقول فيها السارد «أنا» تقوم شخصيّة من بين الشخصيات الأخرى بدور تنفرد به لوحدها. وفي المرحّية توجد كلّ الشخصيات في نفس المستوى. ونجد هذه الشخصية - السارد مرسومة بطريقة تختلف عن الشخصيات الأخرى، فإذا استطعنا أن نقرأ ردود الشخصيات ووصف السارد لها في وقت واحد فإن الشخصية - السارد لا توجد إلا في صلب كلامها. وعلى وجه التدقيق لا يتكلّم السارد كما يفعل الأبطال الفاعلون في القصة، بل يسرد وكأبعد ما يكون عن مزيج بين البطل والسارد فإنّ للسارد «يسرد» الكتاب وضعاً فريداً من نوعه، إنه مختلف عن الشخصية التي كان من الممكن أن يكونها لو نسيّاه «هو»، ومختلف عن السارد (الكاتب الضمني) الذي هو «أنا» مُضَنّرة.

ويجب أن نضيف أنه توسع الشخصية - السارد أن تقوم بدور مركزي في نطاق الخجل (كأن تكون الشخصية الرئيسية) أو أن تكون على العكس من ذلك مجرد شاهد كُتوم. وهذا

مثال عن الحالة الأولى من بين أمثلة أخرى عديدة : مذكرات بيت الموتى، وعن الحالة الثانية الإخوة كرامازوف، وبينهما حالات وسطى لا تدخل تحت حضيّ إذ نجد (إذا أردنا الاختصار على بعض الأمثلة المتباعدة) رَيْثُلُومُ في الدكتور قاومت وثرسترام شندي وكذلك الدكتور واطسن الشهير.

وما إن نتعرف على سارد الكتاب (بالمعنى الواسع لكلمة سارد)، حتى يتحتم علينا أن نقرّ بوجود «مرافقه»، أي الذي يُوجّه إليه الخطاب الملفوظ وهو الذي نمّيه اليوم المرود له⁽⁶⁵⁾ وليس المرود له هو القارئ الفعلي تماماً، كما أن السارد ليس هو الكاتب. علينا ألا نخلط بين الدور وبين الممثل الذي يؤديه. وهذا الظهور المتزامن لا يعدو أن يكون جزءاً من القانون الدلالي العام الذي يكون بمقتضاء «الأنا» و«الأنت» (أو بالأحرى مرسل ملفوظ ما ومتلقيه) دوماً مرتبطين أشدّ الارتباط. ووظائف المرود له متعددة، فهو يمثل محطة بين السارد والقارئ، ويساعد على تدقيق إطار السرد، ويفيدنا في تمييز السارد، ويبرز بعض الأغراض، ويجعل الحبكة تتقدّم، ويصبح الناطق باسم العبّرة من العمل» (برأس مرجع سابق). إن دراسة المرود له ضرورية لفهم القصة بقدر ما هي ضرورية دراسة السارد.

5 - المظهر التركيبي : بُنى النصّ

ولنعتن الآن بالمجموعة الأخيرة من قضايا التحليل الأدبي التي جمعناها تحت اسم المظهر التركيبي من النصّ. ونسلم هنا بأن كلّ نصّ قابل لأن يحلّل إلى وحدات دُنيا. وما يمكن اعتياده مقياساً أولاً، نميّز به بين العديد من البنى النصّية، إنما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور.

وبخصوص التمييزات الآتية، لابدّ من التأكيد على أنه يكاد يكون من المستحيل أن توجد منفصلة. فالعمل المعين يستعمل في آن عدّة أنماط من علاقات وحدّاته فيما بينها. وهو تبعاً لذلك يخضع إلى عدّة أنظمة. فإذا قلنا إن كتاباً ما يمثل على وجه الخصوص هذه البنية دون تلك، فالمقصود أن العلاقة المعنوية هي المهيمنة. وقد سبق أن اعترضكم مفهوم الهيمينة هذا أو الأهميّة عدة مرات في هذه الدراسة. ولكن لا يزال من العسير علينا توضيحه توضيحاً

تماماً. ونكتفي بالقول إن لهذه الهيمنة مظاهر كمية (تشير إلى نمط العلاقات الأكثر تواتراً بين الوحدات) ولها أيضاً مظاهر كمية (تظهر هذه العلاقات بين الوحدات في أوقات متميزة).

مميز بين مدعّين من الانتظام النصّي، متبعين هذا الاقتراح الذي تقدّم به توماسفُسكي : «إن ترتيب العناصر العربية يتمّ حسب نمطين رئيسيين. فإمّا أن تخضع لمبدأ السببية باندراجها ضمن نظام زمني معيّن، وإمّا أن تُعرض دون اعتبار زمني كأن يكون ذلك في تعاقب لا اعتبار فيه لأية سببية داخلية»⁽⁶⁶⁾، أما النمط الأول فنسمّيه النظام المنطقي والزمني. وأمّا الثاني، الذي كشمه توماسفُسكي سلبياً، فنسمّيه النظام المكاني.

(1) النظام المنطقي والزمني

يُحكّم جلّ الكتب التخيلية في الماضي نظاماً يمكن أن نعتبه بالزمني والمنطقي في الوقت نفسه. ولنضف في الحال أن العلاقة المنطقية التي عادة ما نفكر فيها هي الاستتباع أو كما يقال عادة السببية.

إن السببية على ارتباط وثيق بالزمنية، حتى إنه يسهل الخلط بينهما. وفيما يلي طريقة فورستر⁽⁶⁷⁾ في بيان الفرق بينهما. لقد افترض أن الإثنتين متوفرّتان في كلّ رواية، وأن السببية تكون الحكمة، أما الزمنية فتكون القصة. فـ «مات الملك ثم ماتت الملكة» قصة و«مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً عليه» حكمة (Aspects of the Novel).

ولكن لما كان لكلّ قصّة سببيّة نظام زمني فإننا لا نتمكن من إدراك هذا الأخير إلا نادراً. والسبب في ذلك نوع من العقلية الحتمية التي نربطها بشكل لاواع بالجنس الأدبي ذاته. كتب رولان بارط⁽⁶⁸⁾ يقول : «إن من شأن النشاط السردي أن يخلط بين التسابع والتلازم. مادام ما يقع بعد يُقرأ في القصة على أساس أنه مُسبّبٌ به، فيصبح القصص بهذا المعنى تطبيقاً كلياً للخطأ المنطقي الذي أدانته النزعة المدرسية، مضاعفاً على هذا النحو :

(66) Theorie de la litterature . توجد ترجمة عربية لهذا الكتاب الذي جمع فيه طودوروف موصفاً للشكلايين الروس وسماه توماسفُسكي لترجمتها عن الروسية وقدم لها بدراسة قيمة. وقد أجاز الترجمة إبراهيم الخطيب وعملها بـ «طريقة المنهج الشكلي : موصوف الشكلايين الروس» وصدرت عن الشركة المغربية للنشريات المتحدّين بالاشتراك مع مؤسسة الأبحاث العربية. ط 1، س. 1982.

هذا الأمر وقع بعد ذلك، إذن فهو وقع بسببه»⁽⁶⁹⁾ إن التابع المنطقي هو في نظر القارئ علاقة أمثل بكثير من التابع الزمني وإذا تلازماً فهو لا يرى منهما إلا الأول.

ويمكن أن تتصور حالات يلتقي فيها المنطقي والزمني في حالتها الخام، مفصول أحدهما عن الآخر. ولكننا نكون عندئذ مجبرين على الخروج من حقل ما يستل في العادة أدباً. فأمّا التابع الزمني المحض المفرغ من كل سببية فمهيمن في الوقائع والحواليات واليوميات الخاصة أو «يوميات السفينة». وأمّا السببية الخالصة فهي تطفئ على الخطاب البديهي (خطاب المناطق) أو الخطاب الغائي (وغالباً ما يكون هو خطاب المحامي أو الخطيب السياسي). في الأدب نجد وجهاً آخر للسببية الخالصة في جنس رسم الشخصيات أو في أجناس وصفية أخرى حيث لا بد من إيقاف مجرى الزمن (وكمثال يبين على ذلك أقصوصة امرأة صغيرة لكافكا) وعلى العكس من ذلك، يرفّض أحياناً ضرباً من ضرب الأدب الزمني، في ظاهره على الأقل، الخضوع إلى السببية. ويوسع هذا العمل أن يأخذ صراحة شكل وقائع أو شكل «سافا»⁽⁷⁰⁾ وهذا هو شأن Budden-brooks. لكن مثال الخضوع إلى النظام الزمني الأكثر بروزاً إلى العيان هو عوليس لجويس. فالعلاقة الوحيدة، أو على الأقل الأساسية، بين الأفعال القصصية، هي تعاقبها المحض، إذ يُنقل لنا دقيقة بعد دقيقة ما يجري في مكان معين أو في ذهن الشخصية. ولم يعد من مكان هنا للاستطرادات كما عرفت الرواية الكلاسيكية، لأنها تعلن عن وجود بنية أخرى غير البنية الزمنية. والشكل الوحيد الذي يمكن أن تقبل فيه هذه الاستطرادات هو أحلام الشخصيات وذكرياتها.⁽⁷¹⁾ وكل ما تقوم به هذه الحالات الخاصة إنما هو إبراز الترابط الدائم بين الزمنية والسببية، حيث تقوم السببية بالدور المهيمن. ولكن السببية يمكن أن تقسم بدورها إلى عدة أنواع. فحسب المنظور الذي هو منظورنا، هناك مقابلة تهمنا أكثر من أية مقابلة أخرى، وتتمثل في معرفة ما إذا انعقدت بين الوحدات السببية الدنيا علاقة مباشرة، أم إن كانت هذه العلاقة منعقدة بواسطة

(69) باللاتينية في الأصل : «post hoc, ergo propter hoc» (م).

(70) saga : قصة تاريخية أو ميتولوجية من الأدب السكندنافي (م).

(71) ليس هذا الشكل من أشكال الزمنية المرجعية هو الوحيد الذي يعرفه القاص. فإلى جانب زمنية المفلوظ توجد زمنية للتلفظ تتكون من تسلسل «لحظات الخطاب» أي من تسلسل الإحداثيات الزمنية التي يقدمها لنا الخطاب بشأن تلفظه هو. وهذه اللحظة بالذات هي التي تجعل الزمن الحاضر زمن التلفظ. فالأثر الخاص إلى هذه الزمنية يوجد في حاضر لا يتوقف. ويمكن أن نسمي هذه الزمنية «الثانية» «زمن الكتابة» في مقابل الزمن المعروض. ويتكون الأثر أحياناً من التلاعب الضريح بهاتين الزمنتين. وهذا شأن ليميشال بوتور Michel Butor حيث يقوم زمن الكتابة بدور تزداد أهميته شيئاً فشيئاً إلى أن يحق الزمن المعروض في آخر الكتاب عندما تلتقي الزمنتان اللقاء الأخير. إن لم يعد للزمني وقت يصرفه في رواية الحكاية لنا.

قانون عام. وما هذه الوحدات إلا تجسيم من تجسيماته. واعتباراً لاعتماد هذه السببية أو تلك. نسمي القصة التي تهيمن فيها السببية الأولى قصة ميثولوجية ونسمي القصة التي تهيمن فيها السببية الثانية قصة إيديولوجية.

أ) إن القصة التي سنأها هنا ميثولوجية هي أول أنواع القصص التي أوجدت أعمالاً تبيين فيها تأثيرات «نبوية». فقد نشر دارس الفلكلور الروسي فلاديمير بروب سنة 1928 أول دراسة منهجية عن هذا النمط من القصص⁽⁷²⁾ أخذاً بأفكار معاصريه الشكلانيين الروس. وقد عني بروب، والحق يقال، بجنس أدبي فريد من نوعه هو خرافة الجنّيات، ولم يدرسه إلا استناداً لنماذج روسية. ولكن ذهب الظن إلى حد أنه تم التوصل إلى العناصر الأولية لكل قصة من هذا النوع. وعادة ما سلكت الدراسات العديدة، التي اقتبست من بروب، اتجاه التعميم⁽⁷³⁾ وسنعود إلى هذا النمط من القصص في الفصول اللاحقة باستفاضة أكثر.

يجب ألا تُحضر السببية في العلاقة بين الأفعال القصصية فحسب (كما يميل إلى ذلك بروب)، إذ من الممكن أيضاً أن يؤدي الفعل إلى حالة معينة أو أن تثيره حالة ما. ويجزنا هذا إلى القصص الموسومة بـ«النفسية» (لكننا نرى أن هذا المصطلح يمكن أن يتضمن ظواهر مختلفة). وقد بين رولان بارت في دراسته «مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص» مدى ضرورة إبراز اللوينات التي نجدها في مفهوم السببية. فإلى جانب الوحدات التي تتسبب في وجود وحدات متشابهة، أو تكون هذه الوحدات سبباً في وجودها (والتي يسميها «وظائف») يوجد نمط آخر من الوحدات يسمي «قرائن»، لا تحليل «على فعل مكمل ومنطقي، بل تحليل على متصور ميثوث بأشكال متفاوتة ومع ذلك فهو ضروري لفهم الحكاية. هناك قرائن تخص طبائع الشخصيات وأخبار لها مساس بهويتها، وملاحظات حول «الجو»، الخ...».

ب) إن القصة الإيديولوجية لا تقيم علاقات مباشرة بين الوحدات التي تكونها، ولكن هذه الوحدات تبدو أمام أنظارنا كتجليات عديدة لفكرة واحدة وقانون واحد. وأحياناً يصبح من الضروري الذهاب بالتجريد إلى أبعد حد، بغية إيجاد العلاقة بين فئتين قصصيين يبدو تواجدهما منذ الوهلة الأولى من محض الصدفة.

(72) V. Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1970.

صدرت ترجمته التي قام بها إبراهيم الخطيب، وهي بعنوان: *مورفولوجية الحكاية*، سير، الرباط، 1986.

(73) لكي نحصل على فكرة إحصائية عن هذه التطويرات انظر:

Cl. Bremond, *Logique du récit*, Seuil, Paris, 1973.

Ph. Hamon, «Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit», *Le français moderne*, 40 (1972), pp. 200-221.

ولنتأمل عن كَسْبِ مثال أدولف لكونستان⁽⁷⁴⁾ فما يحكم سلوك الشخصيات هنا هو أساساً قاعدتان، تتبع الأولى من منطق الرغبة فيما ليس لدينا والنفور مما هو بحوزتنا. وتبعاً لذلك، تزيد العوائق في الرغبة، وتخدمها المساعدة. وقد كانت الضربة الأولى التي سُدَّتْ لَحَبُّ أدولف عند تخلي إليَنور عن الكُونْت دُو ب*** لتعيش بالقرب منه. والضربة الثانية عندما هَبَّتْ لمعالجته إثر الجرح الذي أصابته. فكل تضحية من إليَنور، تفيض أدولف. فهي تجعل الأشياء التي يرغب فيها تقل شيئاً فشيئاً، وبالمقابل عندما قرَّر أب أدولف أن يجعلهما يفترقان كان التأثير معاكساً. وقد أعلن أدولف ذلك صراحةً: «بعمرك إيمادي عنها قد تجعلني أتعلق بها إلى الأبد». والأمر المأساوي في هذه الوضعية يتمثل في أن الرغبة لا تنفك عن كونها رغبة رغم كل شيء، لتستجيب إلى هذا المنطق المعين، أي أنها لا تنفك عن جعل العاجز عن إشباعها يتألم.

والقانون الثاني في هذا الكون هو قانون أخلاقي أيضاً، صاغه كُونُستان على هذا النحو: «إن القضية العظمى في الحياة هي الألم الذي تستب فيه، وأعظم الميتافيزيقيات لا يمكنها أن تُزِيلَ حده الإنسان الذي مَرَّقَ قللاً أحبة.. وليس بوسعنا أن نُنْظِمَ حياتنا على أساس البحث عن الخير ما دامت سعادة الواحد مِنَّا تعني دائماً شقاء الآخر. ولكن لما أن ننظّمها على أساس تمسكنا بفعل أدنى ما يمكن من الشر، وهذه القيمة السلبية هي التي تتمتع وحدها بمنزلة مطلقة. وعندما يتناقضان تغلب تعاليم هذا القانون على تعاليم القانون الأول. لذلك كان من العسير على أدولف أن ييوج بالحقيقة إلى إليَنور. «وأنا أتحدثُ على هذا النحو رأيتُ وجهها وقد غَمَزَتْهُ الدُمُوعُ فجأة، فتوقفتُ وتراجعتُ وأنكرتُ ما قلتُ وفُتِرْتُ إليها الأمر» (الفصل 4). وفي الفصل السادس سمعتُ إليَنور كل شيء حتى النهاية، فسقطتُ مغشياً عليها. ولم يكن من أدولف إلا أن طمأنها بشأن حبه لها. وفي الفصل الثامن كانت له تعلقة لهجرها، ولكنه لم يستغلها: «أستطيع معاقبتها على تهوّر دفعتها أنا إليه، ثم أبحث في ذلك التهوّر بِنِفاق بارد عن تعلقة حتى أهجرها بلا شفقة؟» إن الشفقة تسبق الرغبة.

وهكذا فإن أفعالاً قصصية منفصلة ومستقلة، غالباً ما تقوم بها شخصيات مختلفة، تكشف عن القاعدة المجردة نفسها، وعن الانتظام الإيديولوجي ذاته.

لقد أدخل أدب القرن العشرين عدة تنقيحات جذية على صَوَرِ السببية القديمة، إذ تنق في غالب الأحيان إلى الخروج كلياً على سلطانها. وحتى عندما خضع إليها فإنه قد غيّر منها

أيضاً تغيير. من جهة، لشدّما قلّل الكتاب منذ نهاية القرن الماضي من الأهمية المطلقة للأحداث الموصوفة. فبينما كانت المآثر والحب والموت تمثل في السابق الميدان المفضل للأدب، فإن الأدب توجه مع فلووير وتشيكوف وجويس نحو ما لا معنى له، ونحو ما هو يومي، حتى لكان سنيتة هجاءاً للسببية. ومن جهة أخرى استبدل أدب استيهامي في أصله سببية المنطق الصحيح بسببية لامعقولة، إن صحّ التعبير. إننا هنا في مجال السببية المضادة، ولكنه أيضاً مجال السببية. وينطبق هذا على قصص كافكا وكمبروفيتش،⁽⁷⁵⁾ كما ينطبق بشكل آخر على «أدب العبث» الحديث جداً. إنها سببية مختلفة بطبيعة الحال أيما اختلاف عن سببية بوكاتشي.

وينبغي أن نتجنب، خلال معالجتنا للسببية، حصرها فيما يمكن تسميته بالسببية الصريحة. ثمة اختلاف بين «رَمَى مُحَمَّدَ حَجَرًا. تَكَثَّرَتِ النَّافِذَةُ» وبين «تَكَثَّرَتِ النَّافِذَةُ لِأَنَّ مُحَمَّدًا رَمَى حَجَرًا»، فالسببية حاضرة في كلا الحالتين، غير أنها ليست صريحة ما عدا الحالة الثانية. وغالباً ما اعتمد هذا الفارق لتمييز الكاتب الجيد عن الرديء، باعتبار أن الكاتب الرديء ينفى إلى السببية الصريحة. لكن يبدو أن لا أساس لهذا الرأي. قيل إن أدب الجماهير (البوليسي والخيالي - العلمي وأدب الجاسوسية) يتسم بسببية بديهية وفظة. لكننا رأينا أن هائات هو نموذج الكاتب الذي يحذف الإشارات ذات الصلة بباب السببية.

وإذا ما انتظمت قصة ما وفق نظام سببي، واحتفظت مع ذلك بسببية ضمنية، فإنها تجبر القارئ المُضْطَرَّ على إتمام العمل الذي امتنع السارد عن القيام به. وبما أن هذه السببية ضرورية لإدراك العمل فإن على القارئ أن يتمها، عندئذ يجد نفسه خاضعاً للعمل أكثر من خضوعه له في الحالة المعاكسة، فإليه يعود في الواقع إنشاء القصة من جديد. ولنا أن نقول إن كل كتاب يتطلب قدراً معيناً من السببية يزود بها السارد والقارئ أحدهما الآخر، وتكون جهودهما متناسبة عكسياً.

(2) النظام المكاني

إن الأعمال المنتظمة وفق هذا النظام لا تُسمى في العادة قصصاً. وقد كان هذا النمط الذي ترد عليه البنية أكثر انتشاراً في الشعر منه في النثر. ودُرسَ بالخصوص في نطاق الشعر. وبصفة عامة يمكن أن نعرف هذا النظام بأنه وجود ترتيب معين لوحدات النص مُطَوَّرَةً بشكل

متفاوت. وتصح العلاقة المنطقية، أو الزمنية في مرتبة أدنى، وقد تختفي. إن العلاقات المكانية بين العناصر هي التي تكون الانتظام. (وهذا «المكان» يجب، بطبيعة الحال، أن يستعمل في معناه الضيق وأن يعين مفهوماً نابعاً من النص) والقصيدة الموالية تبين وجهاً أولاً من وجوه البنية المكانية :

lyslyslslyslsly
lyslyslslyslsly
lyslyslslyslsly
lyslyslslyslsly
lyslyslslyslsly
(76)lyslyslslyslsly

إن هذا النص الذي يتكون ترتيبه من انتظام الحروف، ليس بطبيعة الحال، إلا تجسيدا ساذجا نوعاً ما لمبدأ أساسي من مبادئ الشعر. ولنا أن نذكر هنا بكل الرسوم المخطوطة بالأحرف كأن نفكر في ضربة النرد⁽⁷⁷⁾ وأن نفكر أيضاً في خطيات⁽⁷⁸⁾ أبولينير. والأهم من ذلك هو الجنس الإبداعي، وهي نصوص تكون بعض حروفها كلمة معينة، لا كما هي جنباً إلى جنب فقط، بل كذلك عند انتزاعها من موضوعها ووضعها في نظام مختلف. وترسم هذه الأحرف التي تحيل على أحرف أخرى، أو الأصوات التي تحيل على أصوات أخرى، مكاناً ما على مستوى الدال.

وقد قام رومان ياكسون بالدراسة الأدق للنظام المكاني في الأدب، فبين في تحاليله للشعر أن كل طبقات الملفوظ، بدءاً من الفونيم وساته التمييزية، ووصولاً إلى المقولات النحوية والمجازات، يمكن أن تندرج في انتظام مركب حسب تناظر أو تدرج أو تناقض أو توازن الخ... مشكلة مجموعها بنية فضائية حقيقية. وليس من باب الصدفة مع ذلك أن النقاش الذي خصصه ياكسون للتوازي قد شفع بإحالة على الهندسة، وأن صياغته الأكثر تجريداً لموظيفة الشعرية اتخذت عنده هذا الشكل : «في كل مستويات اللسان يكمن جوهر التقنية الفنية الخاصة بالشعر في الرجوعات المتكررة...»⁽⁷⁹⁾ وتدل عبارة «كل المستويات» دلالة

(76) وليس هذا سوى مثال مشعب. J. et P. Garnier, «Poèmes architectures», Approches, I, 1965.

(77) قصيدة للشاعر ملازمي Mallarmé يحتل فيها التوزيع المضائي أهمية كبيرة (م).

(78) ديوان شعر لأبولينير يتميز أيضاً بتشكيله الطوبوغرافي المتميز فحات بعض قصائده في شكل لوحات ورسوم تتداخل فيها الأحرف بالأتكال الهندسية (م).

* anagramme

(79) R. Jakobson, Questions de poétique, Seuil, Paris, 1973, p. 234

وسند تحاليل أخرى تسند إلى المبادئ نفسها عند N. Ruwet, Langage, musique, poésie, Seuil, Paris, 1972

واضحة على حضور العلاقات المكانية حضوراً دائماً. يمكن لقصة برمتها أن تخضع أيضاً إلى هذا النظام بقيامها على التناظر والتدرج والتكرار والنقيضة، الخ... وهو تشبيه مكاني أقام عليه بروسن الحجة في وصف عمله الكاتدرائية.

ويتجه الأدب اليوم نحو قصص من نوع مكاني وزمني على حساب السببية. فكتاب من قبيل مأساة إيفيليب سوليرس⁽⁸⁰⁾ يستخدم في علاقة متشابكة ومركبة هذين النظامين مبرراً زمن الكتابة ومراوحاً بين نوعين من الخطابات يضطلع بهما «الأنا» و«الهو». وتتنظم أعمال أخرى حول المروحة بين سجلات لفظية أو مقولات نحوية وشبكات دلالية، الخ...

إن المزج بين هذه الأنظمة هو ما نجده حقاً في الأدب. فالسببية المحض تحيلنا على الخطاب النفعي والزمنية المحض تحيلنا على الأشكال الأساسية للتاريخ (العلم) والفضائية المحض تحيلنا على المقطع الحرفي⁽⁸¹⁾ (Logatome lettriste). أفلا نلمس هنا سبباً من أسباب المصاعب التي تعترضنا عندما نحاول الحديث عن بنية النص ؟

6 - المظهر التركيبي : التركيبية السردية

سنقتصر في الفصلين المواليين على نوع واحد من الانتظام التركيبي، أي الانتظام الذي يميز القصة الميثولوجية.

لقد افترضنا منذ البداية أن موضوعنا في هذا الفصل سيكون هو العلاقات بين الوحدات التردية فيما بينها. ويجب أن نرى الآن عن قرب طبيعة هذه الوحدات. سنميز لهذا الغرض بين أنماط ثلاثة، منها الوحدتان الأوليان عبارة عن أثنية تحليلية، والثالثة معطاة اختبارياً، وهي الجملة والمقطع والنص على وجه الخصوص. وسنتناول بعض الأقسام من الديكاميرون على سبيل المثال حتى نتبين هذه المفاهيم.

1) لقد كان التوصل إلى أصغر وحدة سردية قضية طرحت على أحد رواد الشكلايين وهو مؤرخ الأدب ألكسندر فلوفسكي، وقد اعتمد لتسميتها لفظة حافز المقبسة من شعرية الفلكلور، ووضع لها التعريف الحسني الآتي : «أعني بحافز الوحدة التردية الأبسط التي

(80) Philippe Sollers

(81) ترجمنا lettriste بـ «حرفي» ترجمة وقتية لا تفي بالحاجة لأنها نسبة إلى مدرسة طليعة في الأدب الأوروبي نادى أصحابها إلى الاهتمام بالمظاهر الشكلية من العمل الأدبي وبالصوت إلى أعضاء المحاكيات les onomatopées والملاحظات التصويرية les idéographiques في أعمار حالية من المعنى غالباً (م).

تستجيب بطريقة تصويرية إلى مختلف تساؤلات الذهنية البدائية أو التساؤلات المتعلقة بالحفاظ على التقاليد، ومن الأمثلة التي تُضرب على الحافز: اختطف التّنين ابنة الملك. لكن بُرُوب، رغم اقتباسه من أعمال فيلوفسكي، نقد أسلوبه هذا في النظر. فمثل هذه الجملة ليست بُعداً من الوحدات التي لا تقبل التجزئة، إذ أنها تتضمن ما لا يقل عن أربعة عناصر: التّنين والاختطاف والإبنة والملك! ولتدارك النقص أدخل بُرُوب مقياساً انتقائياً إضافياً هو الثبات والتحول. لقد تفتّن إلى أن العنصر الثّبات في خرافة الجنّيات الروسية هو الاختطاف، في حين أن العناصر الثلاثة الأخرى متحوّلة من خرافة إلى أخرى، وأعلن أن العنصر الأول هو الذي يستحق لوحده اسم وظيفة فأصبحت عنده الوحدة الأساسية.

لكن بُرُوب، بإدخاله مقياس الثبات والتحول، وجد نفسه مُرغماً على الخروج من مجال الشعرية العامة والدخول في مجال شعرية جنس أدبي خاص (خرافة الجنّيات بل الخرافات الروسية). ولنا أن تصوّر أيضاً جنساً أدبياً آخر يكون الملك فيه ثابتاً والحوافز الأخرى متحوّلة. ولتجنّب ما أخذ به بُرُوب فيلوفسكي دون أن تنساق مع ذلك وراء شعرية «شاملة». ويبدو لنا من الأجدي اختزال «الحافز» الأصلي إلى سلسلة من الجُمْل الأساسية بالمعنى المنطقي للكلمة⁽⁸²⁾ ومثال ذلك:

أ فتاة صغيرة.

ب أب أ.

ت التّنين.

ت يختطف أ.

نسُمي هذه الوحدة الدنيا جملةً سرديّة. وبطبيعة الحال، تتضمن الجملة نوعين من المكونات اصطلاحاً على تميّتها تبعاً ب: فاعلين⁽⁸³⁾ (أ، ب، ت) ومسانيد إليها (اختطف، أن تكون الفتاة صغيرة، التّنين، الخ...).

إن الفاعلين وحدات ذات وجهين. فهي من جهة، تسمح بالتعرف على العناصر الموضوعية بشكل دقيق في المكان والزمان. وهي وظيفة مرجعية تضطلع بها في اللغة الطبيعية أسماء

(82) يقصد طودورو، المعنى المنطقي لـ proposition وهو ما يؤدبه في العربية كلمة «قضية»، إلا أننا فضلنا نض النظر من الإشارة وأقرنا لفظة جملة وهو ما لا يتناقض مع سعي الشرعيين البنويين إلى بناء ما أسنوه به «نحو القصص» أو ما سُمي بها بـ «التركيبية التردية» (م).

(83) يبدو أن لفظة «فاعل، فاعلون» تؤدي بموجب صيغتها معنى actant أي السامع والمشارك في العمل القصصي لذلك أقرناها هنا. (م).

الأعلام (وكذلك التعابير التي يُصاحبها اسمٌ إشاري). يمكن لنا، دون أن نغيّر شيئاً من الصورة السابقة، أن نضع «مريم» مكان أ و«زئد» مكان ب، الخ... وهذا بالضبط ما يقع في القصص الحقيقية، حيث يطابق الفاعلون عادة (وليس بصفة مطلقة) كائنات فردية، بل وإنسانية. وهي من جهة أخرى، تحتل بالنسبة للفعل مكانة معينة. ففي الجملة الأخيرة أعلاه مثلاً ب فاعل وأ موضوع. إنها الوظيفة التركيبية للفاعلين التي لا تختلف من وجهة النظر هذه عن الوظائف التركيبية الخاصة باللغة، والتي يُعبّر عنها في لغات عديدة في شكل حالات (ومن هنا جاء أصل لفظة «فاعل»).⁽⁸⁴⁾ وأهم الفاعلين، القائمين بأدوار، حسب أبحاث كلود بريمون⁽⁸⁵⁾ هم العاقل* والجامد*. وكل واحد منهما يُخصّص طبقاً لثوابت عديدة : الأول من حيث هو مؤثّر ومُحسّن (مذهوّن) والثاني من حيث هو مستفيد وضحية.

وللمسانيد إليها، بمختلف أنواعها، أن تتعدد لأنها تطابق كل ما في المعجم من تنوع. لكن اتفق منذ أمدٍ على تحديد قسمين كبيرين من المسانيد إليها باختيار علاقة مسندٍ إليه بالمسند إليه السابق له، مقياساً تمييزياً. وقد صاغ توماشفسكي على هذا النحو التمييز الذي ينطبق بالفاظه على الحوافز : «إن الخرافة [أي القصة] تمثل الانتقال من وضعية إلى أخرى (...). والحوافز التي تغيّر الوضعية تُسمّى حوافز حركية، وتلك التي لا تغيّر منها شيئاً تُسمّى حوافز سكونية». ويوضح هذا الزوج التقابلي التمييز النحوي بين الصفة والفعل (اعتبرنا المصدر هنا بمثابة الصفة). ولنضف أن المسند إليه النعتي يُقدّم على أنه سابق لعملية التسمية، في حين أن المسند إليه الفعلي مُزّامين لهذه العملية نفسها، وكما يقول سائير إن الأول «موجود» والثاني «حادث».

ولنأخذ مثلاً يسمح لنا بتبيين «أقسام الخطاب» السردية هذه. تستقبل بيرونيل عشيقتها في غياب زوجها وهو بناءً فقير، ولكن هذا الزوج عاد في يوم من الأيام باكراً. فأخفت بيرونيل عشيقتها في برميل. وعندما دخل الزوج قالت له إن رجلاً يريد شراء البرميل، وإنه الآن يفحصه. فصدّقها الزوج وفرح بالبيع. وذهب ليحكّ البرميل بغية تنظيفه. في تلك الأثناء يداعب العشيق بيرونيل التي أدخلت رأسها وذراعيها في فتحة البرميل فسدت (VII، 2).

(84) يقصد طودوروف طبيعة الحال، المثلة بي cas و actant وهو ما لا تؤدّيه اللغة العربية بداعة (م).

Claude Bremond (85)

agent *

patient *

إن يُيرونيل والعشيق والزوج هم عاملو هذه الحكاية. وبوسعنا أن نرمز إليهم بـ أ وب وت. وتدلنا كلمتا عشيق وزوج، إضافة إلى ذلك، على حالة معينة (شرعية العلاقة مع يُيرونيل التي توضع هنا موضع شك). إنهما يعملان وظيفياً عمَل نعتين. وهذان النعتان يصفان الحالة الأصلية. فَيُيرونيل زوجة البناء، وليس لها الحق في أن تجامع رجالاً آخرين. ثم يأتي خرق هذا القانون : تستقبل يُيرونيل عشيقها. وطبعاً يتعلق الأمر هنا «بفعل» يمكننا أن نسميه مخالفة (قانون مـا) أو خرقه. ويؤدي هذا الفعل إلى حالة اضطراب، لأن القانون العائلي لم يعد محترماً.

وتوجد منذ تلك اللحظة إمكانيتان لإعادة التوازن. الأولى هي معاقبة الزوجة الخائنة. لكن مثل هذا الفعل القصصي يعيد إقامة التوازن الأول، في حين أن الأقصوصة (أو على الأقل أقاصيص بوكاتشي) لا تصف أبداً مثل هذا التكرار للنظام الأصلي. ففعل «عاقب» موجود إذن في صلب الأقصوصة (إنه الخطر الذي يترصد يُيرونيل) لكنه لا يتحقق، ويبقى في حالة إضمار. والإمكانية الثانية تتمثل في إيجاد وسيلة لتجنب العقاب. وهذا ما تقوم به يُيرونيل، وتتوصل إليه بتحويل وضعية الاضطراب (خرق القانون) إلى وضعية توازن (فاقتناء البرميل لا يخرق القانون العائلي). وبذلك يوجد هنا فعل جديد هو «رَوَز». والنتيجة النهائية هي من جديد وجود حالة، وبالتالي صفة. لقد أقيم قانون جديد وإن لم يصرح به، مفاده أن المرأة بإمكانها أن تتبع ميولها الطبيعية.

2) بعد وصفنا الوحدة الدُّنيا، أي الجملة، نستطيع العودة إلى مسألتنا الأصلية المتصلة بالعلاقات بين الوحدات الدنيا. ولنا أن نقول، منذ الآن، إن هذه العلاقات تتوزع من حيث مضمونها على مختلف الأنظمة التي عرضنا لها في الفصل السابق. إنها علاقات منطقية سببية أو إدماجية، الخ... علاقات زمنية تتابعية تزامنية، وعلاقات «مكانية» تكرارية أو تقابلية، وما إلى ذلك. ولكن للتأليف بين الجمل خصائص أخرى.

لابد أولاً من إقامة وحدة عليا. إذ أن الجمل لا تكون سلاسل لا متناهية. إنها تنظم في دورات يتعرف عليها القارئ بصفة حدسية (إننا نشعر بوجود كل تام) وليس يعسر على التحليل الكشف عنها. وهذه الوحدة العليا تسمى «متتالية*». إن حدود المتتالية مؤسومة بتكرار غير تام (نفضل أن نقول بتحويل) للجملة الأصلية. وإذا سلمنا بمزيد من التيسير بأن هذه الجملة الأصلية تصف حالة هادئة، فإن ذلك يستتبع التسليم بأن المتتالية التامة تتألف دوماً

من خمس جمل فقط. إن القصة المثالية تبدأ بوضعية هادئة تجعلها قوةً ما مضطربة، وينتج عن ذلك حالة اضطراب. ويعود التوازن بفضل قوة موجهة وجهة معاكسة. والتوازن الثاني شبيه بالتوازن الأول، ولكنهما ليسا متماثلين أبداً. يوجد، إذن، في القصة نوعان من الحلقات: حلقات تصف حالة (توازن أو اضطراب) وحلقات تصف الانتقال من حالة إلى أخرى. وهكذا نكون قد تعرفنا على الجمل النعتية والجمل الفعلية، ويمكن للمتتالية بطبيعة الحال، أن تُقَطَّع في وسطها (انتقال من التوازن إلى الاضطراب فقط، أو العكس) أو أن تُقَطَّع إلى أقسام أصغر.⁽⁸⁶⁾

إن قولنا «الانتقال من حالة إلى أخرى» (أو كما يقول توماسيفسكي «من وضعية إلى أخرى»)، يتناول الأحداث في مستواها الأكثر تجريداً. لكن لهذا «الانتقال» أن يتم بوسائل مختلفة، وقد انكب كلود بريمون في كتابه منطق القصة⁽⁸⁷⁾ على دراسة تفرعات التخطيط الأصلي المجرد حيث حاول وضع جرد منظم لكل «الإمكانات السردية».

نضم المتتالية كما حددها، عدداً أدنى من الجمل. ولكن بوسعها أن تضم جملاً كثيرة دون أن يكون من الممكن مع ذلك تحديد متاليتين مستقلتين، لأن كل الجمل لا تدخل في التخطيط الأساسي. وهنا أيضاً يقترح توماسيفسكي تمييزاً أولاً (يطبقه دوماً على «الحوافز» التي تشمل عنده على المسانيد إليها والجمل في آن واحد): «إن حوافز عقل ما غير متجانسة. فالعرض البسيط للخرافة يكشف لنا أن بعض الحوافز يمكن أن تُهمل دون أن تُبطل مع ذلك نتائج السرد، في حين أن حوافز أخرى لا يمكن أن تحذف دون أن تُفسد الرابطة السببية الذي يجمع الأحداث. والحوافز التي لا يمكننا حذفها تسمى حوافز مترابطة، وتلك التي يمكننا إزاحتها دون أن نُخل بالتتابع الزمني والسببي للأحداث حوافز حرة». ونلمس هنا التعارض الذي صاغه بارط بين «الوظائف» و«القرائن»، ومن البديهي أن هذه الجمل الاختيارية («حرة»، «قرائن») ليست كذلك إلا من وجهة نظر بناء المتتالية، فهي عادة ما تكون من أكبر ضروريات النص.

(3) ما يجده القارئ عن طريق الاختبار ليس جملة ولا متتالية، وإنما هو نص برمته، أي رواية أو أقصوصة أو مسرحية. لكن النص يكاد يضم على الدوام أكثر من متتالية. وتوجد ثلاثة أنواع ممكنة من التوليف بين المتتاليات.

(86) في كتابه *Agammar of Stories*, La Haye, Mouton, 1973 جمل Gerald Prince المقطع مماثلاً لما نشره نحن نصف مقطع (ثلاث جمل) لكن المسألة هنا مسألة اصطلاح ليس إلا.

الحالة الأولى، مطردة في الديكاميرون، وهي التسلسل* تحلّ فيها متتالية برمتها محيطة
جملة من المتتالية الأولى ومثال ذلك :

وصل برغمان إلى مدينة أجنبية لأن مسيركان دعاه إلى الغداء. وفي آخر لحظة ألغى
مسيركان الدعوة دون أن يعوّض لبرغمان خسائره، فإذا به يرغب على إتلاف مال كثير. ولكن
عندما لاقى يوماً مسيركان روى له حكاية بريماس وقصّ كلوني. لقد ذهب بريماس إلى
عشاء دعا إليه القسّ دون أن يكون من المدعوين. فرفض القسّ أن يطعمه، ثم نديم على
فعلته، فأنعم على بريماس ببركته. ففهم مسيركان التعريض وعوّض لبرغمان خسائره (1، 7).

تتضمن المتتالية الرئيسية كل عناصرها الضرورية : حالة برغمان الأصلية، وتدهوره،
وحالة الضيق التي وجد فيها نفسه، والوسيلة التي وجدها للخروج من تلك الحالة، وحالته
النهائية المشابهة للحالة الأولى. لكن الجملة الرابطة هي قصة تمثل بدورها متتالية، وهذه هي
تقنية التسلسل.

وللتسلسل وجوه أخرى طبقاً للمستوى التردّي للمتتاليتين (المستوى ذاته أو مستوى
مختلف كما في الحالة المذكورة). وطبقاً لنوع العلاقة الفرضية القائمة بينهما، كعلاقات الشرح
السببي وعلاقة التراصف الفرضي، كما في تنازع القصص البرهانية أو الأمثال أو الحكايات
التي تتباين مع الحكاية السابقة. وبوسعنا أخيراً، كما لاحظت شكسبير في «أن نروي أقاصيص
أو خرافات لتأجيل تنفيذ فعل ما». ومثال شهرزاد هو الذي نستحضره على الفور في أذهاننا.

ويمثل التسلسل إمكانية أخرى من إمكانيات التوليف. وتوضع المتتاليات في هذه
الحالة، الواحدة تلو الأخرى عوض أن تتداخل. وهذا شأن الأقسوة السابعة من اليوم الثامن :
ترك هيلين رجل الدين المتيم بها في الحديقة طوال ليلة شتاء (المتتالية الأولى)، ويحتجزها
رجل الدين بعد ذلك عارية في برج طوال يوم حار من أيام الصيف (المتتالية الثانية).
للمتتاليتين بُنيان متماثلتان. ويتضح التماثل بتقابل الظروف الزمكانية. وللتسلسل كذلك
عدة أنواع فرعية دلالية وتركيبية. فشكسبير يميز، مثلاً، «النظم» حيث يقوم
البطل - الفاعل عيشة بمغامرات عديدة (من نوع Gil Blas) و«البناء المتدرج» أو توازي
المتتاليات الخ...

والشكل الثالث من التوليف هو التناوب أو (التضافر) الذي يضع تارة جملة من
المتتالية الأولى، وطوراً جملة من المتتالية الثانية. وفي الديكاميرون أمثلة قليلة على هذا.

(انظر مع ذلك ٧، 1). ولكن الرواية تعتمد كثيراً على هذا البناء. وهكذا تتناوب في العلاقات الخطرة حكايات السيدة تُوْرِفِيل وحكايات بيبيل، وهذا التناوب يستدعيه الشكل التَّراصُّلي للكتاب. ولهذه الأشكال الثلاثة الأساسية أن تمتزج فيما بينها، وهو أمر مسلم به.

7 - المظهر التركيبى : تخصيصات ورؤود أفعال

علينا بعد هذه النظرة الإجمالية أن نعود إلى بعض مظاهر المسانيد التردئية التي صتنا عنها إلى حد الآن.

(1) إنَّ وصفنا السابق يمكن أن يُوهَم بأن كلَّ مسند يختلف اختلافاً تاماً عن المسانيد الأخرى. والحال أن نظرية، ولو سطحية، تجعلنا نلاحظ قرابة بين بعض الأفعال، وبالتالي إمكانية تقديمها على أساس أنها فعل واحد له أشكال عديدة. وقد قام بروب بمحاولة أولى في هذا الاتجاه باختزاله كلَّ الخرافات في إحدى وثلاثين «وظيفة» فقط. ومع ذلك فإن هذا الاختيار الذي يبدو اعتباطياً لهذا الرقم لم يقنع قراءه. إنه رقم كبير جداً وصغير جداً في آن واحد. فهو صغير جداً إذا سلّمنا بأن كل الأفعال الممكنة يجب أن تؤدي بموجب تجميعات اختيارية إلى واحد وثلاثين فعلاً فقط، وهو رقم كبير جداً إذا نحن لم ننتقل من تنوع الأفعال، بل من نموذج أوليات. وقد أصبحت الإشارة إلى إمكانية جمع وظائف عديدة في وظيفة واحدة مع الحفاظ على اختلاف هذه الوظائف قاسماً مشتركاً بين كل من نقد بروب. وقد كتب ليفي شتروس مثلاً : «يمكننا أن نعالج «الاختراق» على أنه عكس «التحريم» و«التحريم» على أساس أنه تحويل سلبي «للإجبار»».⁽⁸⁸⁾

وفي اللغة يُعَبَّر عن هذه المقولات التي تسمح في آن واحد بتخصيص فعل من الأفعال والإشارة إلى السمات التي يشترك فيها مع أفعال أخرى بأواخر الأفعال والظروف أو الحروف. وأبسط مثال وأكثره شيوعاً هو النقي (مع وجهه الآخر التعارض). فعندما نقول : برغمان ثري ثم فقير ثم ثري مرة أخرى، فإنه من المهم ألا نرى في ثري وفقير مسندين قائمين بذاتيهما بل شكلين لمسند واحد، أحدهما إيجابي والآخر سلبي.

إنّ النفي يعود إلى ما يمكن أن نسميه «بمنزلة» الفعل. وثمة مقولة لفظية أخرى هي المظهر. فالفعل يمكن أن يُفرض علينا في بدايته أو أثناء صيرورة وقوعه أو من حيث هو إنجاز (تسمى هذه المظاهر في النحو بالشروع والمتدرج والنهائي). والأهم من كل ذلك بالنسبة للترد مقولة الصيغة. لاحظنا مثلاً لهذه المقولة في حكاية بيرونيل التي يقوم فيها تعريم الزنا بدور أساسي. وهل التحريم إلا قضية ذات منزلة سلبية ملفوظة في صيغة الأمر («يجب عليك ألا...») ؟

ويبدو لنا هذا النمط من التخصيص طبيعياً عندما نجده في نحو اللسان. لكن يجب أن نتفطن إلى أنّ أيّ ظرف يفيد الحالية يضطلع بدور مماثل. وبوسعنا أن نصف الأفعال على أساس أنها نُقِّدَت بصفة «جيدة» أو «سيئة» متوصلين بذلك إلى سماتها المشتركة. وعلى العكس من ذلك، لنا أن نخصّص الفعل ذاته بحسب كونه نُقِّدَ بهذه الطريقة أو تلك.

وليس مثل هذا التحليل المنطقي (وهو منطقي أكثر منه نحوي رغم ما قد يبدو عند الوهلة الأولى) مُجَرَّد زُخْرَفٍ للكتابة. فهو يسمح لنا بدفع التحليل إلى حدود وحدّاته التي لا تقبل التقسيم، وهذا شرط ضروري لكل وصف جدي.

(2) من البديهي أن ندرس المسانيد بواسطة هذا التجميع والتبويب اللذين يؤديان إلى صياغة مقولات من شأنها أن تُعَدَّلَ (أو تخصّص) المسند الأصلي. وتوجد طريقة أخرى لتجميع المسانيد طبقاً لطبيعتها الأولى أو الثانوية، لا طبقاً لصيغتها.

حقاً، توجد أفعال أوليّة لا تفترض وقوع أي فعل آخر. ولكي نعود، على سبيل المثال، إلى حالة سبق ذكرها، يمكن أن نكون على علم بأن التّنين قد اختطف مريم دون أن نعرف أنّها ابنة الملك. فمثل هذه القضايا تتابع وتتسلسل في بعض الأحيان تسلسلاً سببياً. ولكن لا شيء يحول دون وجودها كذلك مفصولة عن بعضها بعضاً. وليس هذا هو الشأن في فعل من قبيل «عَلِمَ» نفسه. فلنُتَخَيَّلْ أنّ زَيْدًا يعلم باختطاف مريم، فهذا الفعل سيُنتَجُ بأنه ثانوي لأنّه يفترض وجود قضية سابقة هي : شخص معيّن يختطف مريم. ويمكننا بشيء من التجوُّز في معنى الكلمات أن نتحدث في الحالة الأولى عن أفعال وفي الثانية عن رُدُود أفعال. وردود الأفعال هذه تَبَرَّرُ دَوْماً وبالضرورة إثر فعل آخر.

فهل يمكننا أن نقوم بتعداد منطقي لردود الأفعال جميعها ؟ إننا في الحقيقة قمنا بذلك مرّة. وليس من باب الصدفة أنّ ظهرت لفظة «عَلِمَ» في الفقرة السابقة مرّتين. مرّة منسوبة إلى «نحن» (القارئ) ومرّة أخرى منسوبة إلى «زَيْد» (الشخصية). فكما أننا ننهمك نحن في عملية

بناء للتخيل انطلاقاً من الخطاب فإنّه على الشخصيات، هذه العناصر المتخيّلة، أن تبني بالطريقة ذاتها، انطلاقاً من الخطابات والأدلة المحيطة بها، عالمها المدرك. كلّ تخيل يتضمّن إذن في صلبه تمثيلاً لعملية القراءة نفسها التي تُخضعُ إليها. إن الشخصيات تُبني واقعها انطلاقاً من الأدلة التي تتلقاها تماماً كما تبني نحن التّخيل انطلاقاً من النصّ المقروء، قَمَرُهَا على العالم يصور ذاك الذي يجب أن نفعلّ بالكتاب.

سنجد هنا، إذن، كلّ المقولات التي صُغِّتها في وصفنا «للمظهر اللفظي» من العمل الأدبي. وبوسعنا أن نعتمد في تدقيق نمطية المسانيد السردية. ولنأخذ الزمن مثلاً على ذلك، فكما أننا نحن القراء نستطيع أن نعلم بفعلٍ معينٍ قبل أو بعد اللحظة التي أنجز فيها تَخِيّلياً (استقبال أو استرجاع) فكذا لا تكفي الشخصيات بعيش فعلٍ ما، ولكنها تستطيع أيضاً أن تتذكره أو أن تُسقطه. ثمة عديد من «ردود الأفعال» التي لا توجد إلا مُتَطَبِّئةً ظهر أفعالٍ أخرى إن صحَّ التعبير، بل توجد مسانيد عديدة متصلة بهذا اللعب مع الزمن بحسب علاقاتها بالذات الالفاظية وبدرجة استحسان الفعل المعني، الخ. ومثال ذلك أن الإسقاط أو التّقرير فعلان تضطلع بهما هذه الذات ولا يحيلان إلا عليّهما، وبالمقابل فإن الوعد أو التّهدية يتعلّقان أيضاً بقرنٍ يوجّه إليه الحديث، وفي أفعال من نوع يَرْجُو أو يَخْشَى لا يرتبط مصير الأحداث بالذات الالفاظية.

وإذا ما تناولنا قضية بث الأخبار في صلب التّخيل فإننا نجد من جديد مقولات الصّيغة. يمكن هنا أن ننقل الأشياء أو أن نقال أو أن تُرسم بوفاء نسبي، وباتخاذ مسافة منها بعيدة أو قريبة (وفي العالم المتخيل يمكن لعملية نقل الأشياء التي هي ردُّ فعلٍ أن تكتسي أهمية سردية تفوق أهمية عيشها).

لكن ردود الأفعال الأكثر تنوعاً وتعدداً ترتبط بمختلف المقولات التي كشفنا عنها ضمن الرؤية.

والحالة الأبسط هي حالة الوهم أو الخبر الكاذب والتخلّص منه. نحن نتذكر فعلٌ يَرنِيل الفطن الذي جعل وضعية الرّنا تنقلب إلى وضعية شراء برميل. وقد بوّبت الشّعرية الكلاسيكية الفعل الإضافي، المتمثل في إعادة التأويل وفي كشف الحقيقة (كشف وجهه من وجوها على الأقل)، في باب التعرّف. وإليك الصياغة الأرسطوطاليسية لهذا: «إن التعرّف كما تدل على ذلك التسمية نفسها، مرور من الجهل إلى المعرفة...»⁽⁸⁹⁾ وينتج عن ذلك أن

التعرف يطابق مرحلتين من مراحل الفصول. فهو في البداية لحظة «جهل»، ثم فيما بعد، لحظة «معرفة». وفي هاتين اللحظتين، هما بالنسبة إلينا قضيتان، استحضار للحدث نفسه. أما في المرة الأولى فقد أخطأ شخص معين التأويل، وفي ذلك فعل ثانوي أو رد فعل. والأمثلة الأكثر تواتراً على هذا تتعلق بهوية الشخصية في المرة الأولى توهمت إيفيجيني أن أوريست شخص آخر. وفي المرة الثانية عرفته. ولكن تلاحظون أنه ليس من المتحتم اختزال التعرف في مجرد الكشف عن هوية حقيقية. فكل تبين لفعل معين، أول في البداية تأويلاً خاطئاً، يساوي «تعرّفاً» ما. ولا يختلف الأمر كثيراً بالنسبة للجهل الذي يستتبع «رد فعل» هو التعلّم.

وإذ نقول إن للشخصية أن «تخاف» أو أن «ترجو» وقوع حدث ما فإننا لا نحتفظ بغير القيمة الزمنية لردود الأفعال هذه. والحال أنها تستتبع بالطبع، وفي الآن نفسه، حكماً تقويمياً، وانطباعاً يمكن أن يتخذ شكلاً آخر غير شكل التقسيم إلى «خير» و«شر». وأخيراً فإن مجرد انتقال فعل ما من حالته الموضوعية إلى ذاتية الشخصية يعني وجود رؤية معينة. «فيبرونيل تخون زوجها» فعل «يفتقد الزوج أن فيرونيل تخونه» رد فعل (لكنه لم يُجز في أفصوة بوكاتشي).

وعلى هذا النحو، فكل ما يمكن أن يبدو مجرد طريقة تقديم في مستوى الخطاب يتحول إلى عنصر غرضي في مستوى التخيل.

وإنه لمن المهم أن نرى الفرق بين التخصيص ورد الفعل. ففي الحالة الأولى يتعلق الأمر بالأشكال المختلفة للمُسند الواحد. ويتعلق في الثانية بنمطين من المانيد المختلفة، ابتدائية أو ثانوية، وأفعال أو ردود أفعال. فحضور هذا النمط أو ذاك من المانيد وموقعه يؤثران أيما تأثير في إدراكنا للنص. فأي شيء مثل ردّي الفعل هذين أبعث على الدهشة في قصة من قبل La quête du Graal ؟ فمن جهة، يُفطن عن كل الأحداث التي ستقع مسبقاً، ومن جهة أخرى ما إن تقع الأحداث حتى تتقبل تأويلاً جديداً في قانون رمزي معين. إن أدب نهاية القرن التاسع عشر شغف أيما شغف بتقديم عملية التعرف. وقد بلغت هذه الطريقة أوجها مع كاتب مثل هنري جيمس أو بارزباي دورفيلي⁽⁹⁰⁾ حيث لم تعد تحكى لنا في الغالب إلا عملية التعلم دون أن نعلم شيئاً، لأنه لا يوجد ما نعلمه أو لأن الحقيقة لا يمكن معرفتها. ومثل هذه النصوص تحقق بدرجة شديدة التميز هذا «الترصّد»، وهو نصيب كل أدب. فالكاتب مثل العالم يجب أن يؤوّل.

آفاق

٦ - الشعرية والتاريخ الأدبي

لقد ذكرنا منذ البداية علاقة التكامل بين الشعرية والنقد. والآن علينا، وقد فرغنا من وصف النص الأدبي، أن نسعى لمقارنة الشعرية بالعلوم الأخرى التي درجت على أن تتقاسم مجال الأدب.

ولنتقارنها في البداية بالتاريخ الأدبي. ولكن لكي يتسنى لنا القيام بهذه المقارنة علينا أن ننظر عن كثب فيما نعني بهاتين الكلمتين. لقد كتب تينيانوف سنة 1927 مبيناً اللبس الذي يكتنف هذا المصطلح قائلاً : «إن وجهة النظر المعتمدة لتحدد نوع الدراسة، ونميز فيها بين وجهتي نظر أساسيتين : دراسة نشأة الظواهر الأدبية ودراسة التحولات الأدبية، أي دراسة تطور السلسلة». سنطلق من هذا التعارض ولكننا مستعدون لأن نمسحه معنى مغايراً لما نجده عند تينيانوف.

لقد اعتبر الشكلانيون نشأة العمل ظاهرة خارجة عن نطاق الأدب تقوم بدور علاقة بين «سلسلة» أدبية و«سلسلة» أخرى. ولكن مثل هذا التأكيد يصطدم باعتراضين، أول من صاغها، وهذا أمر غريب، هو تينيانوف نفسه، فقد بين في دراسة له حول «نظرية المحاكاة الساخرة» استحالة الفهم العميق لنص من نصوص دوشوفسكي دون العودة إلى هذا النص أو ذاك من

نصوص غوغول. وعلى إثر هذا العمل بدأت الأبحاث حول ما أسميناه هنا بالسجل «المتعدد القيم» (أو الحوارية). وتبعاً لذلك، لا تتفصل النشأة عن البنية، كما لا ينفصل تاريخ إبداع كتاب ما عن معناه. فإذا ما غابت عنا وظيفة المحاكاة الساخرة لنص دوشتويفسكي (وهي تبدو لأول وهلة مجرد عنصر من عناصر النشأة) فإنّ ضرراً كبيراً يلحق بفهمنا له.

وقد بين تينيانوف في دراسة أخرى جاءت بعد بضع سنوات، وتتعلق «بالحدث الأدبي»، استحالة وضع حدٍّ لا-زمني ولا-تاريخي لهذا المفهوم. فهذا النوع أو ذاك من الكتابة (اليوميات الخاصة مثلاً) يعتبر حينئذ جزءاً من الأدب في عصر معين، ويعتبر خارجاً عنه في عصر آخر. وخلف ملاحظة القصور هذه، تفرض أطروحة أخرى نفسها (ولكن تينيانوف لم يصفها) تقول بأن للنصوص غير الأدبية أن تقوم بدور مصيري في تكوين عمل أدبي ما.

إذا جمعنا هاتين الخلاصتين، المنفصلتين معاً، وجب علينا بداهة أن نعيد النظر في الحكم الأول الذي يعتبر النشأة حدثاً خارجياً جديراً باهتمام علماء النفس وعلماء الاجتماع لا باهتمام رجل الأدب. وكلما قطعنا في النشأة شوطاً لا نجد إلا نصوصاً أخرى وتناجات لغوية أخرى. ومن العسير أن نتصدّر ضمنها تقسيماً معيناً، أوجب أن نقصي عوامل لغوية توجه نشأة رواية من روايات بلزاك؟ وتقصي كتابات أولئك الذين لم يكونوا كتاباً وإنما كانوا فلاسفة وأخلاقين وكتاب مذكرات ومسجلين لوقائع الحياة الاجتماعية؟ أو حتى هذا النص المجهول الكاتب والحاضر مع ذلك أيما حضور، وهو النص الذي يملأ الصحف وكتب القانون والأحاديث اليومية؟ وهذا هو الشأن في العلاقة بين أعمال كاتب من الكتاب. ونحن اليوم متفقون على اعتبار العلاقة بين قصيدتين لشاعر واحد «مفيدة». ولكن هل يمكننا التغاضي عن العلاقة بين هذه القصيدة ذاتها وبين استحضار لموضوعها - ولنفتقر أنه يناقضها - أو استحضار لمُعْجَمِها في رسالة اخوانية (لمجرد أنها غير «أدبية»)؟

إننا لا نستطيع التفكير في «ما هو خارج» اللغة، وخارج الرّمزي، أي في «برانيتهما». فالحياة هي كتابة حياة والعالم هو كتابة مجتمع⁽¹⁾ ولا يمكننا أبداً أن نبلغ حالة «خارجة عن الرّمزي» أو «ما قبل لغوية». وكذلك فالنشأة ليست «خارجة عن الأدب» وإنما يجب أن نعرف بأن المصطلح ذاته ما عاد في هذه اللحظة ملائماً. فلا نشأة للنصوص انطلاقاً مما ليس نصوصاً، وكلّ ما يوجد دائماً إنما هو عمل تحويّل من خطاب إلى آخر، ومن نص إلى نص.

(1) في النص الفرنسي نجد bio-graphie و socio-graphie. وحتى يؤدي النص العربي هذا التسلاّب اللفظي ركّزنا على كلمة graphie أي «كتابة». وذلك ما أراد طودوروف إبرازه. نفرضه التأكيد على أننا نوجد داخل اللغة وعلى أن تفكيرنا لا يكون إلا بها وداخلها (م).

إن الفرق بين النشأة والتحولية ليس إذن في درجة «جوانيتهما» للأدب، بل إنه مَوَازٍ لتمييز كُنَّا قَدْ بَسَطْنَاهُ بَيْنَ النِّقْدِ (أو التَّأْوِيلِ) والشَّعْرِيَّةِ، لِأَنَّهُ مِنَ الْبَدِيهِ أَنْ الْأَعْمَالُ لَا تَتَنَوَّعُ وَإِنَّمَا التَّنَوُّعُ فِي الْأَدَبِ. وَعَلَى الْعَكْسِ مِنْ ذَلِكَ فَإِنَّ الْمَسْأَلَةَ لَا تَتَعَلَّقُ إِلَّا بِالْأَعْمَالِ عِنْدَمَا نَتَحَدَّثُ، كَمَا فَعَلْنَا سَابِقًا، عَنِ النِّشْأَةِ.⁽²⁾

إن دراسة التحولية إذن جزء أساسي من الشعرية، بما أنها تُعْنَى مثلها بالمقولات المجردة للخطاب الأدبي لا بالأعمال الفردية. ولنا، من هذا المنظور، أن ننتظر دراسات تتناول كُلَّ تَصَوُّرٍ* مِنْ تَصَوُّرَاتِ الشَّعْرِيَّةِ، فَضِيفْ تَطَوُّرَ الْحَبْكَةِ ذَاتِ السَّبَبِيَّةِ النَّفْسِيَّةِ، أَوْ تَطَوُّرَ الرَّؤْيِ، أَوْ تَطَوُّرَ سَجَلَاتِ الْكَلَامِ وَاسْتِعْمَالَاتِهَا فِي الْأَدَبِ. وَلَنْ تَكُونَ هَذِهِ الدِّرَاسَاتُ، كَمَا نَرَى، مُخْتَلِفَةً نَوْعِيًّا عَنْ تِلْكَ الَّتِي رَأَيْنَاهَا مَنْدَرَجَةً فِي مَجَالِ الشَّعْرِيَّةِ وَيَخْتَفِي، فِي الْآنِ نَفْسَهُ، التَّعَارُضُ الْمُفْتَعَلُ بَيْنَ «الْبَنِيَّةِ» وَ«التَّارِيخِ». فَلَا يُمْكِنُ أَنْ نَصِفَ التَّطَوُّرَ الْأَدَبِيَّ إِلَّا فِي مَسْتَوَى الْبَنَى، وَمَعْرِفَةُ الْبَنَى لَا تَحُولُ دُونَ مَعْرِفَةِ التَّحْوِيلَةِ، بَلْ إِنَّهَا السَّبِيلُ الْوَحِيدُ الَّذِي يَتَوَفَّرُ لَدَيْنَا كَيْ نُنْظِرَهَا.

وهنا يظهر من جديد مفهوم الجنس الأدبي. ويحتاج تصور الجنس الأدبي، شأنه في ذلك شأن تَصَوُّرِ التَّارِيخِ الْأَدَبِيِّ، أَنْ يَخْضَعَ بِدَايَةً إِلَى اخْتِبَارٍ تَقْدِي. وَبِالْفَعْلِ فَإِنَّ الْكَلِمَةَ تَتَطَوَّى عَلَى وَاقِعَيْنِ مَتَمَازِيَيْنِ يَخْصَصُ لِهَمَا لَأَمْرٌ⁽³⁾ فِي كِتَابِهِ الْمَذْكُورِ مُصْطَلَحِي تَمَطُّ مِنْ جِهَةٍ، وَجِنْسٍ أَدَبِيٍّ (بِالْمَعْنَى الضِّيقِ لِلْكَلِمَةِ) مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى.

يتحدّد النمط كالتحام لجملة من مميزات الخطاب الأدبي تُعْتَبَرُ هَامَةً بِالنِّسْبَةِ لِلْأَعْمَالِ الَّتِي تَعْتَرِضُنَا فِيهَا. وَلَا يَقْدَمُ النَّمْطُ لَنَا أَيْ وَاقِعٌ خَارِجُ التَّفَكِيرِ النَّظَرِيِّ. إِنَّهُ يَفْتَرِضُ دَوْمًا أَنْ نَتَغَاضَى عَنْ عِدَّةِ سِمَاتٍ مُتَضَارِبَةٍ اعْتُبِرَتْ قَلِيلَةً الْأَهَمِّيَّةَ لِفَائِدَةِ سِمَاتٍ مَتَمَاثِلَةٍ وَمُهَيْمِنَةٍ فِي بَنِيَّةِ الْعَمَلِ. وَإِذَا كَانَ هَذَا التَّغَاضَى يَسَاوِي صَفْرًا فَإِنَّ كُلَّ أَثَرٍ يُمَثِّلُ نَمْطًا مُعَيَّنًا (وهذه الجملة ليست مجردة من المعنى). وَفِي أَقْصَى دَرَجَاتِ التَّغَاضَى نَعْتَبِرُ كُلَّ الْأَعْمَالِ مُنْتَمِيَةً لِنَفْسِ النَّمْطِ

(2) يمكننا أن نذكر أيضاً نشأة الأدب والأشكال الأدبية. وهي أطروحة كتاب André Jolles، *Formes simples* (1930، الترجمة الفرنسية، 1972) والأشكال الأدبية التي نجدُها في الآثار المعاصرة هي - بالنسبة إلى هذا الكاتب الذي يحده نفسه مُعْتَمِلًا لِلاتِّجَاهِ «الْعَيْنِيِّ» - مُشْتَقَّةٌ مِنَ الْأَشْكَالِ الْمَسَائِيَّةِ. وَلَا يَنْتُجُ هَذَا الْإِشْتِقَاقُ بِشَكْلٍ مُبَاشِرٍ وَإِنَّمَا بِوَاسِطَةِ مَتَرَالِيَّةٍ مِنَ «الْأَشْكَالِ الْبَسِيطَةِ» الَّتِي نَجِدُ جُلُوهَا فِي الْفَلَكْلُورِ. فَهَذِهِ الْأَشْكَالُ الْبَسِيطَةُ إِذْنِ امْتِدَادَاتُ وَتَطْبِيقَاتُ لِلْأَشْكَالِ الْإِنْسَانِيَّةِ. وَتَعْتَمِدُ بِدَوْرِهَا فِيمَا بَعْدَ مِنْ حَيْثُ هِيَ عُنَاوَرُ أُسَاسِيَّةٌ فِي الْآثَارِ الْأَدَبِيَّةِ «الْعَظِيمَةِ». وَلَكِنْ لِكَلِمَةِ نَشْأَةِ هُنَا بِطَبِيعَةِ الْعَمَالِ مَعْنَى مُخْتَلَفٍ.

(وهو الأدب). وبين هذين القطبين توجد الأنماط التي عودتنا عليها الشُّعريات الكلاسيكية، ومثال ذلك الشعر والنثر، والمأساة والملهاة... الخ.

إن النمط يعود لموضوع الشعرية العامة، لا لموضوع الشعرية التاريخية.

وليس هذا شأن الجنس الأدبي بمعنى الضيق. ففي كل عصر يصبح عدد معين من الأنماط الأدبية معروفاً معرفة جيدة لدى الجمهور، بحيث يعتمد عليها مفاتيح (بالمعنى الموسيقي للكلمة) لتأويل الأعمال. يُصبح الجنس الأدبي، هنا، على حدّ عبارة ه. ر. جوص «أفق الانتظار»⁽⁴⁾ إن الكاتب يستطن بدوره هذا الانتظار فيصبح الجنس الأدبي لديه «نموذج كتابة». وبعبارة أخرى فإن الجنس الأدبي نمط كان له وجود تاريخي ملموس، وساهم في النظام الأدبي لعصر من العصور.

إن مثالا يسمح لنا بتدعيم هذه المفاهيم ونستقيه من كتاب ميخائيل باختين عن شعرية دوشتويفسكي⁽⁵⁾ يعزل باختين نمطاً قلماً اعتنينا به وسماه القصة المتمددة الأصوات أو الحوارية (ولنا عودة إلى تحديدها). وقد تجسّد هذا النمط المجرد مراراً عديدة خلال التاريخ في أجناس أدبية ملموسة. وهذا هو شأن المحاورات السُّقراطية والمينيبيّة اللاتينية⁽⁶⁾ والأدب الكرنفالي للعصر الوسيط ولعصر النهضة.

فإذا كانت المهمة الأولى للتاريخ الأدبي هي دراسة تحويلية كل مقولة أدبية فإن الخطوة التالية ستكون أخذ الأجناس الأدبية بعين الاعتبار تعاقبياً كما فعل باختين (بعبارة أخرى، دراسة التنوع الشامل لنمط واحد)، وتزامنياً في علاقة الأجناس بعضها ببعض. ويجب ألا ننسى في الوقت نفسه، أنه في كل عصر يصاحب نواة السمات المتماثلة عدّة كبير من السمات الأخرى التي نعتبرها مع ذلك، أقل أهمية، ومن ثمة غير مصيرية في إلحاق هذا الممل بذاك الجنس الأدبي. وتبعاً لذلك يكون العمل جديراً بالانتماء إلى أجناس أدبية مختلفة طبقاً لحكمنا بالأهمية على هذه السمة أو تلك من سمات بنيته. وهكذا تنتمي الأوديسة حسب

(4) انظر : H.R. Jauss : Littérature médiévale et théorie des genres, Poétique, 1, 1970.

وبعض النقاشات الأخرى الحديثة : K. Stierie : «l'histoire comme exemple, l'exemple comme Histoire», Poétique, 10, 1972.

PH. Lejeune, «le pacte autobiographique», Poétique, 14, 1973.

(5) صدرت ترجمته ضمن طبعة مشتركة س. 1986 بين دار توفال للنشر (المغرب)، ودار الشؤون الثقافية العامة (العراق).

(6) La ménippée Latine : نية إلى الفيلسوف Menippe de Gadare من القرن الثالث قبل الميلاد، وقد استعمل الرومان هذه اللفظة للدلالة على جنس أدبي ظهر في القرن 1 ق. م يمزج فيه الجد بالهزل (م).

القُدَامَى بلا جدال إلى جنس «الملحمة». أمّا عندنا نحن فإنّ هذا المفهوم قد فَقَدَ رَاحِيَتَهُ. وقد نكون مِثَالَيْنَ لربط الأوديسة بجنس «القصة» أو حتّى بجنس القصة «الميثولوجيّة». والمهمّة الثالثة للتاريخ الأدبي قد تكون، هي التّعريف على قِوَانِين التحويلة التي تتّصل بالانتقال من «عصر» أدبي إلى آخر (على افتراض أن هذه القوانين موجودة). وقد اقترحت عدّة نماذج تسمح بجعل منعطفات التاريخ ممكنة الإدراك. ويبدو أن تحوّلًا قد حدث في تاريخ الشّعريّة من نموذج «عفوي» (يولد الشكل وينضج ثم يموت) إلى نموذج «جدلي» (أطروحة - نقيضها - تركيب). نحن نحترس هنا من تبنيهما، ولكن يجب ألاّ يُسْتَخْلَصَ من ذلك أن المشكلة غير موجودة. ولنقل إنّهُ من العسير معالجتها الآن في غياب أعمال دقيقة تمهّد الطريق. وبما أن التاريخ الأدبي قد أراد، لمُدّة طويلة، امتصاص ميدان الفنون المجاورة، فهو يَظْهَرُ بالنسبة إلينا، بمظهر قريبها الفقير. فالشّعريّة التاريخية هي القطاع الأقلّ تبلوراً من قطاعات الشّعريّة.

2 - الشّعريّة والجمالية

إن الشرط التالي غالباً ما يُصاغُ فيطالِبُ به كل تحليل أدبي سواء أكان بنيوياً أم لا : لكي نعتبر التحليل مُرضياً، فإن عليه أن يكون قادراً على تفسير القيمة الجمالية لعملٍ ما، أي، بعبارة أخرى، له من القدرة ما يفسر عِلَّةَ حُكْمِنَا على هذا العمل أو ذاك بالجمال دون غيره من الأعمال. وإذا لم يَتَوَصَّلْ إلى تقديم إجابة مُرضية على هذا السؤال، يذهب الاعتقاد إلى أنه قد بُرِّهِنَ على فشل التحليل، فيقال : «إن نظريتك جميلة لارِيبَ ولكنّ ما فائدتها إنّ هي لم تكن قادرة على تفسير الأسباب التي من أجلها حافظت الإنسانية على تلك الأعمال التي تُكوّن موضوع دراسيتك وتذوّقتها هي بالذات ؟».

ولم يبق النقد مكتوفي الأيدي تجاه هذه المؤاخذه، وسعوا باطّراد إلى الرد عليها وتقديم وصفة إذا ما طبّقت آلياً أنتجت الجمال. ونكاد لا نجد حاجة إلى التذكير بأن هذه الوصفات قد هاجمتها دوماً نقاد الجيل اللاحق بعنف، ولم نعد اليوم نتذكر، ولو لمجرد الذكرى، المحاولات التي وَجِدَتْ لفهم الجمال حسب متطلبات كونيّة. ولنذكر هنا، دون مقدمات، بواحدة تستحق على الأقلّ الانتباه نظراً لمكانة صاحبها وهو هيجل الذي كتب في فكرة الجمال : «مثلما تتوافق الحالة المثلى في العالم مع عصور محدّدة تُؤثّرُها على عصور أخرى، يختار الفنُّ للصوَر التي يقدّمها وسطاً معيّنًا يُؤثّرُه على أوساط أخرى هو وسط

الأمراء. وليس ذلك بموجب شعورٍ أرسطراطي أو بموجب حبِّ التَّميز، وإنما يَجْلُو الفنُّ بهذا الصنيع حُرِّيَّةَ الإرادة التي لا تجدُ موطناً تتحقَّق فيه إلاَّ تَمَثُّلَ الأوساطِ الأُميريَّة...»

إن مجيء الشعرية طرَح من جديدِ المسألة المحتومة : قيمة العمل. وما إن نَسَعَى، مُسْتَلْهِمِينَ مقولاتِها، لوصف بِنْيَةِ عملٍ معينٍ وصفاً دقيقاً حتى نواجه الاحترازَ نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال. إننا نصف البِنْيَ التَّحويَّةَ والانتظامَ الصَّوْتِيَّ لقصيدةٍ ما ولكن ما الجدوى من ذلك ؟ هل يسمح لنا هذا الوصف بفهم علة الحُكم على هذه القصيدة بالجمال ؟ وهكذا يُوَضَّع مشروعُ إقامة شعرية صارمة موضع شك.

ولا يعود هذا الأمر إلى أن مَنْ كَشَفُوا عن بعض المظاهر الهامة في العمل ووصفوها لم يريدوا معالجة قوانين الجمال، بل إن مثل هذا القانون موجود، وقد صيغ منذ خمسين سنة تقريباً بخصوص الرواية. وما زال اليوم يُقَدَّم، حتى في المصنفات الأكثر جدية، على أنه وصفة للجمال والجودة. وهو قانونٌ جديرٌ بأن نتوقف عنده مُدَّة أطول.

إنه يتصل بما سَبَّي في الصفحات السابقة بالرؤى في القصة. فعندما جعل منها هنري جيمس أساسَ برنامجه الأدبي والجمالي خَلَّنا أننا أُمَسَكْنَا لأول مرةٍ بعنصرٍ من العمل قارٌّ وقابلٌ للفهم، قد يسمح بفتحِ قُمُقم الجمالية الأدبية. وقد حاول بُرِّيي لُوبوك، في كتابه المذكور سابقاً، الحُكم على أعمال الماضي مستعيناً بمقياسٍ مستخرج من معرفة الرؤى. فلكي يكون العملُ ناجحاً و«جميلاً» يجب على السارد ألا يغيَّرَ وجهةَ النظر طوال الحكاية. وإذا وُجِدَ تغييرٌ ما، فيجب أن تبرره مقتضيات الحكمة وبِنْيَةُ العمل برمته. واعتماداً على هذا المقياس نضع أعمال جيمس فوق أعمال تولستوي.

وقد كان لهذا التَّصور، الذي لا يزال حياً، امتداداتٌ غريبةٌ دون أن نستطيع الجزم بتأثير أنصاره، على اختلافهم، بعضهم في بعض. وهكذا تندرج في المنظور نفسه عدَّة تأكيداتٍ نجدها في المصنف المذكور لِتَاخْتَيْن⁽⁷⁾. يقابل باخيتين في هذا الكتاب، وهو واحدٌ من أهم الكتب ولاشك في ميدان الشعرية، «الجنس الأدبي» الحواريّ أو المتعدّد الأصوات «بالجنس الأدبي» الحواريّ - الذاتيّ الذي تكشف عنه الرواية التقليدية (رأينا أن المسألة هنا هي بالأحرى مسألة أنماط). إن الجنس الأدبيّ الحواريّ يتميز أساساً بغياب وعي سرديٍّ مُوَحَّد يمكن أن يشمل وعيَ الشخصيات كلّها. فلا يوجد، في روايات دُوستويفسكي، وهي المثال الأكمل للجنس الأدبيّ الحواريّ، حسب تَاخْتَيْن، وعيٌ ما للراوي معزول عن الوعي الآخر في

(7) يقصد الكاتب كتاب شعرية دُوستويفسكي.

مستوى أرقى ويضطلع بخطاب المجموعة : «إن الموقف الجديد للكاتب إزاء الشخصية في الرواية المتعددة الأصوات لدوستويفسكي يكمن في الموقف الحوارى الذي يُخترَمُ بصرامة، والذي يؤكدُ استقلالية الشخصية وحريتها الداخلية ولا تناهيها وتردها. فليست الشخصية عند الكاتب «هو» ولا «أنا» وإنما هي «أنت» تام أي «أنا» آخر غريب عنه ولكنه عدل له».

ولكن باختيار لا يكتفي بهذا الوصف الذي يترك الحرية لأعمال أخرى كي لا تخضع لهذه القوانين دون أن تكون مع ذلك محل اتهام. إن تحليله كله يستتبع تفوق هذا الشكل على الأشكال الأخرى. فهو يكتب مثلاً : «إن حياة الشخصية الحقيقية لا يمكن أن يصل إليها إلا تنزُّبٌ حوارى» تفتح عليه الشخصية بحرية من حيث هي استجابة». الخ.

يقدم لنا باختيار، إذن، صورة مغايرة للقانون الجمالي الذي وضعه لوبوك انطلاقاً من نظرية جيمس. ويشير إلى أن الرؤية يجب أن تطابق ما أشتاه بويون الرؤية «مع» وأنه يجب أن نجد منها عدداً كبيراً في عمل واحد. فهذه الشروط، وبها فقط، يمكن أن يُقام الحوار.

لا نرى لأنفسنا حقاً في مُخاجة هذه الخلاصات ما دام المِثال المنتخب هو دوستويفسكي. ومع ذلك فإن باختيار نفسه يعرض، بعد بضع صفحات، حالة أخرى هي حالة عمل لم يُفرغ منه بعد حيث نجد مثلاً على المبدأ الحوارى نفسه. وكاتب هذا العمل ليس دوستويفسكي بل تشرنوفسكي، وهو كاتب أقل ما يقال في أعماله أن قيمتها الجمالية محل شك كبير. فما إن يخرج المبدأ الحوارى من أعمال دوستويفسكي حتى يفقد مميزات التي طألما مدحت.

وعلى مقربة منّا يقدم سارتر صياغة جديدة لقانون لوبوك في مقال شهير خصّ به مورياك. وفيه نقض لأعمال مورياك لا بإثم جمالية الرواية السارتيرية، بل بإثم جمالية الرواية عموماً. والمطلوب مرة أخرى هو الرؤية «مع» (تثير داخلي ووحيد) على مدى الكتاب : «لا يوجد في الرواية الحقيقية، كما لا يوجد في عالم أنشأتين، مكان لملاحظ محظوظ... فالرواية مكتوبة من إنسان وإلى أناس. أما في نظر الله الذي يخترق المظاهر دون أن يتوقف عندها فلا يمكن أن تكون رواية».

في أي شيء تمثل متطلبات هذه الجمالية الشديدة التميز ؟ إن ما تنهى عنه أولاً وقبل كل شيء هو لا تكافؤ صوتين : صوت الذات المتلفظة (السارد) وصوت ذات الملفوظ (الشخصية). فإذا أراد الصوت الأول أن يُسمع فإن عليه أن يتكّرر ويلبس قناع الصوت الثاني.

وعلى هذا النحو يكون «اللكائنات الروائية عند سارتر، قوانينها، وأكثرها صرامة أن للروائي أن يكون شاهداً عليها أو شريكاً لها، ولكنه لا يكون الإثنين معاً أبداً، في الخارج أو في الداخل». ليس بوسع المرء أن يكون في الآن الواحد ذاتاً وآخر. إن صَوْتِي شخصيتين ينتج عنهما تعدد أصوات. ولكن يجب الاعتقاد بأن صوت الشخصية وصوت سارتر لا يريد أن يُخْفِي صِفَتَهُ ذاتاً وحيدةً للتلفظ لا ينتج عنهما ألا التناثر. ومن الأمثلة على هذا التناثر نذكر الأوديسة ودون كيشتوت.

ومثلما اعتمد باخثين في استدلاله على دُوسْتُويفْسكي، فإن سارتر اعتمد في استدلاله المضاد على مُورِيَاك. ولكن لا يمكن الإعلان عن حقائق عامة انطلاقاً من مثال واحد. فلنأخذ بعض جمل كافكا : «أحسُ كـ». في البداية بأنه سعيد بخروجه من هذه الغرفة المسخنة كثيراً حيث يتزاحم الخدم والحشم. كان الطقس بارداً نوعاً ما. وكان الثلج قد نيس وأصبح المشي أيسر. ومع الأسف، فقد بدأ المساء يخيم فأخذ كـ. يَحْثُ السَّيْرَ. (القصص).

إن الأمر يتعلق في الظاهر بالرؤية المسماة «مع». إننا تتبع كـ. نرى ونسمع ما يراه وما يسمعه ونعرف أفكاره. ولكننا لا نعرف أفكار الآخرين. ورغم ذلك... فلنأخذ عبارتي «سعيد» و«مع الأسف»، ففي المرة الأولى رُبَّمَا أحسُ كـ. بأنه سعيد ولكنه لم يفكر : «إنني سعيد». إن الأمر يتعلق بوصفٍ لا باستشهاد. كـ. هو الذي أحسَّ بالسعادة ولكن شخصاً آخر كتب : «أحسُ كـ. بأنه سعيد». وليس هذا شأن «مع الأسف» إطلاقاً. إن هذا التعبير يعكس إقراراً تَلَفُظَ به كـ. بنفسه. فبسبب هذا الإقرار، وليس بسبب «لأن المساء بدأ يخيم»، طَفَقَ يَحْثُ السَّيْرَ ففي الحالة الأولى شعور كـ. لا يُسَمَّى ثم تَسْمِيَةُ السَّارِدِ له. وفي الحالة الثانية يتلفظ كـ. بشعوره الخاص ويدون كلام كـ. بدل أن يَصِفَ مشاعرة. وفي هذا فارق «صياغي» بديهي.

وبعبارة أخرى إن قانون لُوبُوك - باخثين - سارتر لم يَتَّبِعْ. فهناك وَعْيَان في آن واحد، ثم إنهما ليسا متساويين. فالسارد يظل سارداً وليس بوسع أن يختلط بإحدى الشخصيات. ولكن فيم يضر هذا الأمر بالقيمة الجمالية للفقرة المذكورة ؟ أفلاً يحق لنا أن نجزم أيضاً بأن المراوحة التي تكاد تدرك بين الذاتين المتلفظتين هي من السمات الضرورية لهذا الإدراك النبهم والمتروك الذي يَتمَلِّكُنَا عندما نقرأ رائعة من الروائع ؟

لا يتعلق الأمر بطبيعة الحال باستبدال القانون الأول بنقيضه. وما تهدف إليه الملاحظة السابقة إنما هو ضربُ التَّمَلُّ على استحالة صَوْعِ قوانينٍ جماليةٍ كونيةٍ انطلاقاً من تحليل عمل مفرد أو أعمالٍ عديدةٍ مهما كانت أَلَمِيَّةُ هذا التحليل. إن كل ما اقترح علينا إلى حد الآن،

وَصَفَاتٍ لِلْمُسْكٍ بِالْقِيَمَةِ، لَمْ يَكُنْ فِي أَحْسَنِ الْأَحْوَالِ إِلَّا وَصْفًا جَيِّدًا. وَلَا يَنْبَغِي أَنْ تَمْدَمِ الْوَصْفَ، حَتَّى وَإِنْ كَانَ صَحِيحًا، عَلَى أَنَّهُ تَفْسِيرٌ لِلْجَمَالِ. فَلَا تَوْجِدَ طَرَائِقَ أَدَبِيَّةَ يُنْتِجُ اسْتِعْمَالُهَا تَجَرِبَةً جَمَالِيَّةَ وَجُوبًا.

ما العمل إذن ؟ أينبغي التخلّي عن كلّ أمل في الحديث يوماً ما عن القيمة ؟ أينبغي أن نرسم حداً فاصلاً بين الشعريّة والجمالية، وبين البنية وقيمة العمل ؟ أينبغي أن نترك الأحكام التقويمية لأعضاء لجان التحكيم الأدبية فقط ؟

إن لفشل المحاولات السابقة أن يدفعنا بسهولة في هذا السبيل. ومع ذلك فليس لهذا الفشل سوى أهمية نسبية، فمازالت الشعرية في بداياتها وليس من باب المفاجأة أن نطرح على أنفسنا منذ الأعمال الأولى أسئلة حول القيمة. ولكن ليس من المدهش ألا تكون الأجوبة المَقْدَمَةُ مُرْضِيَةً. ومهما تكن الأوصاف التي تتضمنها هذه الأعمال موحية فإنها لا تعدو أن تكون تقريباً أولية فظة مزيتها على الأرجح الإشارة إلى طريق ما. أما قضية القيمة فتبدو أشد تعقيداً، وللرد على النقاد الذين يعيبون على التحاليل السابقة المستوحية لمبادئ الشعرية لا فائدتها في فهم الجمال، يمكننا القول ببساطة، إن هذا السؤال لا يجب أن يُطرح إلا بعد زمنٍ طويل، وأنه لا ينبغي علينا البدء من النهاية قبل أن نكون قد خطوْنَا الخطوات الأولى. ولكن بوسعنا أيضاً أن نتساءل عن الوجهة التي يجب أن تسير فيها جهودنا.

ومن الحقائق التي لا يرقى إليها الشك اليوم، أن الحكم التقويميّ على عملٍ ما مرتبطٌ بِنَيْتِهِ. لكنّ لعلنا من الواجب التأكيد على أمرٍ آخر، وهو أن ذلك ليس هو العامل الوحيد للحكم. فلنا أن نفترض، حتى نفهم بشكل أفضل قيمة العمل، أنه يجب التخلي عن هذا التقسيم الإقليمي الأولي غير المفيد، وإن كان ضرورياً، هذا التقسيم الذي يقطع العمل من قارنهِ. فالقيمة كامنّة في العمل، ولكنها لا تبرز إلا في اللحظة التي يستنطقه فيها قارئ ما. ليست القراءة فعل تجلّية للعمل فقط، وإنما هي أيضاً عملية تقويم. وهذه الفرضية لا تعود إلى التأكيد على أن جمال العمل لا يتأتى إلا من قارئه، وعلى أن هذه العملية تظلّ تجربة فردية يستحيل رصدُها بصراحة. فالحكم التقويمي ليس مجرد حكم ذاتي. ولكننا نريد الذهاب أبعد من هذا الحدّ نفسه، وهو الفاصل بين العمل والقارئ، ونريد اعتبارهما مكوّنَيْنِ لوحدة ديناميكيّة.

إن الأحكام الجمالية أقوال تستتبع استتباعاً وثيقاً عملية تَلَفُّظِهَا الخاصة. إننا لا ندرك هذا الحكم أو ذاك خارج نطاق الخطاب الذي نُطِيقُ به فيه، ولا ينفصل عن الذات التي تَلَفَّظَتْ

به. إنني أستطيع أن أتحدث عن الجمال الذي تمثله بالنسبة إليّ أعمال جُوتّه، وأستطيع - إذا لزم الأمر - أن أتحدث عن الجمال الذي تمثله في نظر شيلّر أو توماس مَان ولكنّ سؤالاً يتعلق بجمالها ذاته ليس له معنى. ولعل الجمالية الكلاسيكية كانت تحيل على هذه الصفة الملازمة للأحكام الجمالية عندما أكّدت على أن هذه الأحكام هي دوماً أحكام شخصية.

وندرّك من هذا المنظور بوضوح السبب الذي جعل الشعرية لا تستطيع - بل لا ينبغي لها - أن تطرح على نفسها شرح الحكم الجمالي كمهمة أولى. فهذه المهمة لا تفترض مسبقاً معرفة بنية العمل الذي يجب على الشعرية تسييره فقط، بل كذلك معرفة بالقارئ، وبما يحدد حكمه. فإذا لم يكن هذا الجزء الثاني من المهمة مستحيلاً، وإذا وجدنا الوسائل الكفيلة بدراسة ما سُمّي عامة «بذوق» عصرٍ ما و«بحساسيته»، سواء أكان ذلك يبحث في التقاليد التي تشكّلها أم في القابليات الطبيعية في كلّ فردٍ، فإنّ جسراً سيّمد بين الشعرية والجمالية، وعندها يمكن أن يطرح من جديد ذلك السؤال العتيق عن جمال العمل.

3 - الشعرية كمُرَحَلَة انتقالية

لقد رأينا منذ البداية أن الشعرية تتحدد من حيث هي علم بالأدب، وهي في ذلك مغايرة للفاعلية التأويلية للأعمال الفردية (التي لها سمّة الأدب ولكنها ليست بعلم)، وفي الوقت نفسه، مغايرة للعلوم الأخرى، مثل علم النفس وعلم الاجتماع ما دامت جعلت الأدب نفسه موضوعاً للمعرفة، بينما كان يعتبر في السابق تجلياً من جملة تجليات النفسية أو المجتمع.

إن بادرة تأسيس الشعرية لا يمكن مواخذتها بما أن كل ما فعلته إنما هو ضمها إلى حقل المعرفة ما لم يستعمل قبل ذلك إلا طريقاً وصلة إلى معرفة موضوع آخر.

وقد حدث وأن كانت لهذه البادرة تبعات متعددة لم نُغفل في الحقيقة الكشف عنها منذ البداية. إننا إذ نؤسّس الشعرية فنأ مستقلاً، موضوعاً الأدب من حيث هو أدب، فإننا نعلن من باب المصادرة عن قيام هذا الموضوع بذاته. فإذا لم تكن هذه الاستقلالية كافية فإنها لن تسمح بتكوين خصوصية الشعرية. لقد أطلق ياكُسنون سنة 1919 هذه القولة التي أصبحت منذئذٍ شهيرة: «ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عملٍ معين عملاً أدبياً». إن المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد لوحده بامتلاكها، هي التي تكون موضوع الشعرية. إن استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته.

وبعبارة أخرى يبدو أن الاعتراف بالأدب موضوعاً للدراسة ليس كافياً لتبرير وجود علم قائم بذاته حول الأدب. يجب إذن، ألا نكتفي بإثبات أحقية الأدب في أن يكون معروفاً (وهذا شرط ضروري). بل أن نشبث أيضاً اختلاقه اختلاقاً مطلقاً (وهذا شرط كافٍ). بل الأبعد من ذلك : فيما أن موضوع أي علم يتحدد، قبل كل شيء، بحسب أبسط المقولات والعناصر التي تُكوِّنه، فإنه علينا أن نشبث وجود الخصائص الأدبية في مستوى «ذري» أولي لا في مستوى «جُزئي» هو نتاج توليف بين عناصر أبسط. وذلك حتى نلتمس لاستقلالية الشعرية.

إن مثل هذه الفرضية، وقد صيغت على هذا النحو، تظل، بطبيعة الحال، ممكنة، ولكنها تناقض تجربتنا الأكثر يومية مع الأدب. ففي أي مستوى من مستويات المعالجة نجد للأدب خصائص يشترك فيها مع أنشطة أخرى موازية ؟ أولاً، تشترك جُمْلُ النص الأدبي مع كل الملفوظات الأخرى في جل خصائصها. وزيادة على ذلك، فإن سماتها التي عُرِفَتْ بأنها أخصّ خصائصها توجد في التلاعب بالألفاظ وترديدات الألغاز والمنطوق السوقي... الخ. ويشكل أقل وضوحاً، تتواصل جُمْلُ النص الأدبي مع الأداء التشكيلي أو الحركي. وعلى صعيد انتظام الخطابات يشترك الشعر الغنائي مع الملفوظات الفلسفية في بعض الصفات، ويشترك في أخرى مع الصلاة أو المواعظ. والقصة الأدبية، كما نعلم، قريبة من قصة المؤرخ والصحافي والشاهد. وعند الأنثروبولوجي يتشابه دور الأدب، ولاشك، مع دور السينما أو المسرح، وبشكل أعم مع دور كل الأنشطة الرمزية.

من الممكن أن نتوصل على هذا النحو إلى بناء خصوصية للأدب (متغيرة حسب العصور) ولكن في مستوى «جُزئي» لا «ذري» فيصبح الأدب تقاطع مستويات. وهذا لا تناقض فيه، رغم أن لكل مستوى صفاته التي يشترك فيها مع نتاجات أخرى، بل ومن الممكن ألا تكون هذه الميزة إلا للنصوص الأدبية فقط (وهذا أمر أشك فيه)، ولكن، كم ستكون فقيرة صورة الأدب هذه التي لن تكون مكونة إلا من القاسم المشترك بين كل النصوص الأدبية ومما ليس إلا أدباً محضاً إذا قارناه بالصورة التي تجمع كل ما يُمكن أن يكون أدباً !

إن تعبير «علم الأدب» إذن تعبير يؤدي إلى اللبس وذلك من وجهين، فلا يوجد علم واحد بالأدب، لأن الأدب، وقد فهم من وجهات نظر مختلفة، يمثل جزءاً من موضوع أي علم آخر من العلوم الإنسانية. وقد لاحظ سويسر منذ زمن من ذلك في خصوص اللغة : «لكي نقسح مجالاً للسانيات يجب ألا نتناول اللسان من وجوهه كلها. فمن البديهي أن تطالب عدة علوم أخرى (مثل علم النفس والفيزيولوجيا والأنثروبولوجيا والنحو وفقه اللغة... الخ) بأن

يكون اللسان موضوعاً لها، ويرى ياكُبتون في ميدان الأدب، أنه بالإمكان «استعمال الوقائع الأدبية وثائق منقوصة من الدرجة الثانية» بالنسبة للعلوم الأخرى. ولكن لا يوجد من جهة ثانية، علم بالأدب لأن السمات المميزة للأدب توجد خارجة حتى وإن شككت توليفات مختلفة. وتعود الاستحالة الأولى إلى قوانين خطاب المعرفة، أما الاستحالة الثانية فتعود إلى خصوصيات الموضوع المدروس.

وهكذا يتضح لنا ما كان عليه دور الشعرية وما يجب عليه أن يكون. فرفض التعرف على الأدب في حد ذاته ليس إلا حالة خاصة من حالات إقصاء أشمل لكل نشاط رمزي، وقد تُرجم هذا الإقصاء باختزال الرمز في وظيفة محض أو في انعكاس مجرد. وكون ردة الفعل قد جاءت أولاً من الدراسات الأدبية، لا من الدراسات حول الأسطورة أو الطقوس، فإن ذلك كان نتيجة تظافر ظروف معينة على التاريخ أن يبينها. أما اليوم فلم يعد من مبرر لخص الأدب وحده بنوع الدراسات التي تبلورت، داخل الشعرية، حول الأدب، فينبغي ألا نعرف النصوص الأدبية معرفة مقصودة لذاتها، وإنما نعرف كل النصوص⁽⁸⁾ وألا نعرف الإنتاج اللغوي فحسب، بل كل الأنشطة الرمزية.

إن الشعرية مدعوة إذن إلى القيام بدور افتقالي بارز، فتكون بذلك قد استعملت «كاشفاً للخطابات، مادامت الأنواع الأقل شفافية من هذه الخطابات تلتقي في الشعر. ولكن ما إن يتم هذا الاكتشاف وما إن يكن علم الخطابات قد دُشن حتى يختزل دورها في أمر هو البحث عن الأسباب التي تجعل بعض النصوص في هذا العصر أو ذاك تعد «أدباً». وهكذا، فما كادت الشعرية تولد حتى وجدت نفسها مدفوعة بموجب نتائجها ذاتها، إلى أن تقدم نفسها قريباً على مذهب المعرفة العامة. وليس من المؤكد أن يكون هذا المصير مدعاة للأسف.

(8) إن تعليمنا لا يزال يفضل الأدب على حساب أنماط الخطاب الأخرى. ويجب أن نعي كل الوعي بأن مثل هذا الاختيار إنما هو اختيار إيديولوجي محض. وليس له في الواقع أي مبرر. فلا حديث عن الأدب خارج نمطية الخطابات.

ببليوغرافيا مختصرة

نكتفي هنا بذكر عدد من المؤلفات العامة، الحديثة في أغلبها، والتي لها متاس بميدان لشعرية. إلا أن آراء مؤلفيها مختلفة أحياناً، أيما اختلاف، عن الآراء المعروضة هنا. وللحصول على ببليوغرافيا أشمل وأكثر تفصيلاً يجب العودة إلى مؤلف :

O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972

ويمكن أن تتبّع التطور الحالي للشعرية من خلال سلسلة من المجلات المختصة مثل :
poétique (فرنسا)، New Literary History (الولايات المتحدة)، Poética (ألمانيا)
Strumenti Critici (إيطاليا)، Poetics (هولندا)، Poetik (الدنمارك)، الخ...

- E. Auerbach, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1969 (1^{er}, 1946).
M. M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 (1^{er}, 1929).
R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966. — *S/Z*, *ibid.*, 1970
J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
D. Delas et J. Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973.
V. Erlich, *Russian Formalism, History-Doctrine*, La Haye, Mouton, 1965 (1^{er}, 1955).
N. Frey, *Anatomy of criticism*, New York, Athneum, 1957.
G. Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1966. — *Figures II*, *ibid.*, 1969. — *Figures III*, *ibid.*, 1972.
R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
A. Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972 (1^{er}, 1930).
W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Berne, Francke, 1959 (1^{er}, 1948).
E. Lämmner, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verl., 1955.
Ju. Lotman, *Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973 (1^{er}, 1970).
H. Meschonnic, *Kapitel aus der Poetik*, Francfort, Suhrkamp, 1967 (1^{er}, 1941).
V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 (1^{er}, 1928).
M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
J. Starobinski, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970: *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965 (il existe de recueils comparables en presque toutes les langues occidentales).
T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967. — *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
A. Kibédi Varga, *Les Constantes du poème*, La Haye, 1963.
R. Weilek, A. Warren, *La Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971 (1^{er}, 1949).

ملاحظة

لم تُنقل إلى اللغة العربية - على حد علمنا - إلا خمسة مؤلفات من البليوغرافيا التي عرضها طودوروف هنا وهي :

- (1) ويليك (رونيه) وأرين (أوستين)، نظرية الأدب، ترجمة : محي الدين صبحي.
ط. 1 : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، س. 1972.
ط. 2 : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، س. 1981.
- (2) بارط (رولان)، النقد والحقيقة، ترجمة : إبراهيم الخطيب، مراجعة : محمد بزادة.
ط. 1 : مجلة الكرمل، ع 11، س. 1984.
ط. 2 : الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1985.
- (3) نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلافيين الروس، ترجمة : ابراهيم الخطيب.
الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، - مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، (ط. 1، 1982).
- (4) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
- (5) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

بعض المصطلحات الفنية

(أ)

Injonction	إجبار
Monovalent	أحادي القيمة
Référence	إحالة
litterarité	أدبية
Stylisation	أُثْلَبَة
Ellipse	حذف
Nouvelle	أفصوذة
Connotation	إيحاء

(ب)

Protagoniste	بطل - فاعل
Construction en pallier	بناء متدرج
Structure	بنية
structuralisme	بنوية
Ecart	بُعد

(ت)

Interprétation	تأويل
Herméneutique	تأويلية
Diachronie	تعاقب
Analyse	تحليل
Fiction	تخيّل (النظر متخيّل / تخيّل)

Gradation	تدرّج
Epistolaire	تراسلي
Symbolisation	ترميز
Syntaxe	مركّب
Syntaxe (narrative)	مركّب (سردي)
Focalisation	تبشير
Enchainement	تسلسل
Figuralité	تصويرية
Configuration	تشكيل
Enchassement	تضمين
Entrelacement	تظافر
Verbalisation	تعبير باللفظ (انظر متعدد الأصوات) [قصّ]
	(انظر متعدد الأصوات [قصّ])
Polysémie	تعدد المعنى
Commentaire	تعليق
Exégèse	تفسير
Opposition	تعارض
Enonciation	تألف
Représentation	تمثيل - تمثّل
Cacophonie	تتأثر
Intertextualité	تداخل نصي
Symétrie	تناظر
Alternance	تناوب
Fréquence	تواتر
Parallélisme	توازٍ
Combinaison	توليف

(ج)

Patient	جامد
Proposition (narrative)	جملة (سرديّة)
Anagramme	جناس إيهالي
Genre (littéraire)	جنس (أدبي)

(ح)

Intrigue	حبكة
Motif	حافز
Histoire	حكاية
Dialogue	حوار
Dialogue interieur	حوار باطني
Monologue	حوار ذاتي
Motifs dynamiques	حوافز حركية
Motifs Statiques	حوافز سكونية
Dialogique	حواري

(خ)

Transgression	اختراق
Conte	خرافة
Conte de Fées	خرافة الجنيات
Discours	خطاب
Linéarité	خطية
Anachronie	خلط زمني

(ع)

Signe	نيل
Signifiant	د
Signification	دلالة
Sémiotique	دلالية (سيمائية)

(ذ)

Sujet énonçant	مات الالافطة
Sujet de l'énonciation	لغات المتلفظة

(ر)

Vision	رؤية
Roman	رواية

(ز)

Diachronie	تعاثب
Temporalité	زمنية

(س)

Causalité	سببية
Implication	استتباع
Rétrospection	استرجاع
Prospection	استقبال
Fantastique	استيهامي
Registre de la parole	سجلات الكلام
Narration	سرد
Plagiat	سرقة أدبية
Amplitude	سعة
Trait pertinent	بينة مفيدة
Narrateur	سارد
Narrateur omniscient	سارد عليم
Série	سلسلة

(ش)

Poéticien	شاعري
Personnage	شخصية
Personnage-narrateur	شخصية - ساردة
Explication	شرح
Poétique	شعرية
Formaliser	شكلن
Formalisme	شكلانية

(ص)

Voix (narrative)	صوت (سردي)
Figure	صورة
Processus de signification	صيرورة الدلالة
Mode	صيغة
Figure	صورة
Morphème	مورفيم
Morphologie	مورفولوجيا

(ع)

Agent	عامل
Fonctionnement	عمل وظيفي

(غ)

Thème	غرض
Thématique	غرضية

(ف)

Philologie	فقه اللغة
Action	مل روائي (أو قصصي)

(ق)

Indice	قراءة
Récit	قصة - نص
Code	قانون (إضافة إلى معنى Loi)

(ك)

Parole	كلام
--------------	------

(ل)

gue.....	لأن
rage.....	لغة
i-pertinence.....	لا-فائدة
bal (aspect-).....	لفظي (مظهر-)
ronie.....	لا-زمن

(م)

et.....	مثنى (لدى الشكلايين الروس)
erlocuteur.....	متحدث
ecuteur.....	متحدث
illocutaire.....	متخاطبة
ictif/Fictionnel.....	متخيل / تخيلي
olophonique (Récit).....	متعدد الأصوات (قص-)
olyvalent.....	متعدد القيم
ible.....	مثل خرافي (متن)
gnifié.....	مدلول
limesis.....	محاكاة
arodie.....	محاكاة ساخرة
iegesis.....	محاكاة قولية
ransposé (Discours-).....	محكي (خطاب-)
urée.....	سنة
aconté (Discours).....	مروي (خطاب-)
Narrataire.....	مروي له
redicat.....	مُنْدِر إليه
ujet Narratif.....	مُنْدِر سردي
Vraisemblance.....	ممكّن
Aspect.....	مظهر
Pastichant (texte-).....	معاْرِض (نص-)
Pastiché (texte-).....	معاْرِض (نص-)

Sens
Singulatif (récit--)	نص (ن)
Actant (s)	ون (الطر : جامد)
Conceptualiser
Approche
Séquence	ة
Catégorie
Répétitif (récit--)	نص (ن)
Énoncé
Rapporté (Discours--)	خطاب (ن)
Itératif (Discours--)	خطاب (ن)

(ن)

Génèse
ordre (+système)
Enfilage
Type
Typologie

(و)

Description	نص
Pause	نقطة
Illusion (--du réalisme)	م (الواقعية)

فهرس

5	تقديم
	الشعرية ماضيا ومستقبلا
	نص المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية
9	والإنجليزية
20	تعريف الشعرية
30	تحليل النص الأدبي
30	1 - المظهر الدلالي
38	2 - سجلات الكلام
45	3 - المظهر اللفظي : الصيغة، الزمن
50	4 - المظهر اللفظي : الرؤى، الأصوات
58	5 - المظهر التركيبي : بُنى النص
59	(1) النظام المنطقي والزمني
63	(2) النظام المكاني
65	6 - المظهر التركيبي : التركيبية التردية
71	7 - المظهر التركيبي : تخصيصات وردود أفعال
75	آفاق
5	1 - الشعرية والتاريخ الأدبي
79	2 - الشعرية والجمالية
84	3 - الشعرية كمرحلة انتقالية
87	ببليوغرافيا مختصرة
89	بعض المصطلحات الفنية

نشأ الخطاب حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه، ويمكن أن نعثر على النماذج الأولى لذلك في مقاطع من فيداس أو هوميروس، ولا يمكن أن يكون هذا بمحض الصدفة: ومع أنه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحددة لموضوع الأدب فمن المؤكد أن هذا الاسم أو ما يجري مجراه، استعمل دائما للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره، وبناء على ذلك فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي. هناك إذن وعي باللغة في أساس الفعل الأدبي، وحتى إذا لم يستهو التأمل المجرد الكاتب فإن الأدب ينطوي دوما على بعد يتجاوزه كأدب. هذا الخطاب لم يكن موحدا منذ نشأته سواء من حيث غايته أو أشكاله، ولكنه اتخذ اتجاهين مختلفين: التفسير و النظرية في الحالة الأولى يهدف الخطاب إلى توضيح مضامين هذا العمل أو ذاك أو التصريح بها أو تأويلها كالإلياذة، والكتاب المقدس، والأنشيد المقدسة، أما في الحالة الثانية فإن الأمور لا تكون بمثل هذه البساطة، فبدلا من هذا الموضوع، الذي يخلفه لنا التاريخ مبوبا مقسما، لا يرتابنا أي شك في هويته وتحديده، نجد موضوعا يكون من إنشاء الخطاب الذي يصفه.

